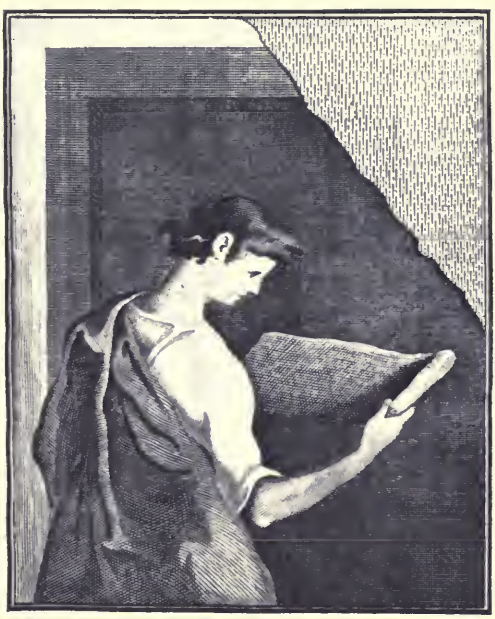


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1903.

MIT ABBILDUNGEN.

N
2350
N68
1903

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1903.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Zierleiste von Franz Brun.

DIE BAUERNSTUBEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. OTTO LAUFFER-FRANKFURT A. M.

(Mit 2 Tafeln.)

I.

Einleitende Bemerkungen über das deutsche Bauernhaus und seine Einrichtung.

Das Germanische Museum hat bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums in dem geräumigen Oberstock des neuen Südwestbaues eine Abteilung eröffnet, welche eine gröfsere Reihe von deutschen Bauernstuben und aufserdem eine schon jetzt ziemlich reichhaltige Zahl von bäuerlichen Möbeln und Hausgerät umfafst. Diese Tatsache ist in zweifacher Hinsicht für die Geschichte des Museums von Wichtigkeit, denn einmal bedeutet sie rein äufserlich betrachtet, die Vermehrung der Sammlungen um eine grofse und interessante Abteilung, sodann aber ist fast noch mehr das innere Moment zu betonen, dafs das Museum durch diese Sammlung die Absicht dokumentiert hat, hinfort seinen wesentlichen Beitrag zu leisten zur Erforschung der bäuerlichen Altertümer. Wohl mit Recht glaube ich darauf einen besonderen Nachdruck legen zu sollen, denn wie bekannt, ist die deutsche Volkskunde noch eine sehr junge Wissenschaft, und wenn auch die äufseren Denkmale der bäuerlichen Kultur — meist freilich nur, sofern sie sich als Teile der sogenannten »Volkskunst« erwiesen — schon seit einer Reihe von Jahren museumsfähig geworden sind und ihren Einzug in die Lokalmuseen gehalten haben, so mufs es doch als sehr wichtig angesprochen werden, wenn auch aufser dem Berliner Museum für deutsche Volkstrachten, diesem bislang leider ziemlich stiefmütterlich behandelten Unternehmen begeisterter Privatleute, ein grofses Museum, welches nicht nur lokalen Zwecken zu dienen hat, die bäuerlichen Altertümer als ein besonderes Sammlungsgebiet bestimmt hervorhebt. Allerdings liegt es in der Natur der Sache, dafs eben diese Erzeugnisse unserer Bauern etwas hervorragend Lokales in sich tragen, denn die bäuerliche Kunst arbeitet nicht für den Weltmarkt, sie haftet an der Scholle, sie empfiehlt sich daher als Sammlungsgegenstand für die Lokalmuseen in hervorragendem Mafse. Andererseits aber liegt es auf der Hand, dafs die Erkenntnis der Grundlagen, aus der die bäuerliche Arbeit ihre gestaltende Kraft schöpft, nur möglich ist durch den Vergleich.

Aus der richtigen Beurteilung dieser Tatsache, sowie aus dem archäologischen Interesse für die bäuerlichen Altertümer erwuchs dem Direktorium des Museums vor etwa sechs bis sieben Jahren der Entschluſs, eine Reihe von Bauernstuben verschiedener deutscher Landschaften neben einander zur Aufstellung zu bringen.

Der Plan ist jetzt soweit durchgeführt, daſs die Stuben, wenn auch in Einzelheiten noch weiterer Ausstattung bedürftig, doch schon dem Zutritt des Publikums eröffnet werden konnten. Dieses letztere steht mit Staunen vor der plötzlich ihm enthüllten neuen Herrlichkeit, es genieſst mit Entzücken die Erinnerung an das, was es fernab von städtischem Leben selbst auf dem Dorfe geschaut und dessen ästhetischen oder archäologischen Wert es vielleicht auch gelegentlich selbst geahnt hat. Es versenkt sich im Anblick dieser Stuben, deren jede es wie ein Gedicht anmutet, in romantische Träumereien, und jedenfalls ist es dem Museum dankbar für einen dargebotenen Genuſs. Solchen aber kann auch, oft in viel höherem Maſse, das Theater bieten, und ein historisches Museum ist nicht nur zum Genuſs, sondern auch zur Arbeit geschaffen, und nicht ohne Kritik soll das Publikum vor diesen Stuben stehen. Da nun aber trotz der überraschend schnellen und weiten Verbreitung volkskundlicher Vereinsbestrebungen die Kenntnis der äuſseren Denkmäler bäuerlicher Kultur noch nicht sehr weit gedrungen sein dürfte, ganz abgesehen davon, daſs auch die wissenschaftliche Durchforschung derselben vielfach noch ganz in den Anfängen steckt, so scheint es zweckmäſsig, mit kurzen Worten hinzuweisen auf die verschiedenen Arbeiten, die sich der Erforschung des Bauernhauses und seines Gerätes gewidmet haben, sowie auf die verschiedenen Gesichtspunkte, von denen ihre Beurteilung ausgegangen ist. Die Aufgaben, welche der museologischen Behandlung dieser Gegenstände gestellt sind, werden sich dann von selbst ergeben. —

Von einigen vereinzelten Ansätzen abgesehen, haben unzweifelhaft die Architekten das Verdienst, dem Bauernhause zuerst systematisch das Interesse zugewandt zu haben. Die täglichen persönlichen Beziehungen zum Bauernhause, das Aufmerken auf ländliche Konstruktionsweisen, die sich von moderner Technik unterscheiden, schlieſslich nicht zum Wenigsten die Förderungen für das eigene künstlerische Schaffen, die aus der Beobachtung architektonischer Motive des Bauernhauses zu hoffen waren, gaben zuerst einzelnen Architekten die Anregung, hier und da ein Bauernhaus aufzunehmen und zu beschreiben. Mehr und mehr erstarkte das Interesse dafür, und gerade jetzt sind die vereinigten Architekten- und Ingenieur-Vereine von Deutschland, Österreich und der Schweiz an der Arbeit, in einem groſsen und in vieler Beziehung vortrefflichen Werke Aufnahmen von Bauernhäusern der drei genannten Länder zu veröffentlichen[1]). Dabei steht aber naturgemäſs ein konstruktives und ein

1) Vgl. »Das Bauernhaus in Deutschland und in seinen Grenzgebieten«, »Das Bauernhaus in Österreich«, »Das Bauernhaus in der Schweiz«. Dresden, Gerh. Kühtmann 1901 ff.

stilistisches Interesse im Vordergrunde, in vielen Fällen kommt auch noch ein historisches Interesse dazu, und wo dieses vorhanden ist, läuft die Arbeit der Architekten schliefslich darauf hinaus, dem deutschen Bauernhause seine Stellung in der Geschichte der Architektur zuzuweisen. Gewifs ein grofses Verdienst, allein es macht immer erst die eine Seite der wissenschaftlichen Bauernhausforschung aus, denn von anderer Seite wird den Architekten mit gleichem Eifer und sicherlich nicht mit minderem Erfolg in die Hände gearbeitet.

Man kann die Verschiedenartigkeit des Interesses am Bauernhause auf Seite des Architekten und auf der des sogenannten Hausforschers wohl nicht besser ausdrücken, als wenn man im Sinne Bancalaris sagt, dafs das Haus als Erzeugnis eines bestimmten Kunstgeschmacks der Kunstgeschichte gehört vermöge seines Stils, das Haus als Gewohnheitsbau dagegen gehört der Hauskunde vermöge seines Typus[2]). Die Bemühungen umBauernhaus und Bauernkunst, die bislang verdienstvoller Weise fast allein von den Architekten gepflogen sind, suchen Formen und künstlerische Motive, die Hausforschung andererseits, deren Jünger bislang leider auch noch sehr wenige sind, sucht Tatsachen und wissenschaftliche Kombinationen. Es ist derselbe Unterschied, der, um es an einem anderen Beispiel klar zu machen, auch die Arbeitstrennung zwischen Kunstgewerbemuseen und Historischen Museen regelt oder wenigstens regeln sollte. Wie aber ein historisches Museum nie die Beziehung zur Kunst verlieren darf und kann, wie andererseits ein Kunstmuseum stets auch nach der wissenschaftlichen Seite sich mit betätigen mufs, so sind auch die Bauernkunstforschung und die Hausforschung nicht etwa als zwei Gegner zu betrachten, die sich zufällig auf dem gleichen Felde treffen, sondern sie sind und sollen immer sein wie zwei Brüder, die mit verschiedenen Interessen und mit verschiedenen Kräften sich verbinden in gemeinsamer Arbeit zum Wohle einer und derselben guten Sache. Die Verschiedenheiten zwischen ihnen resultieren nicht aus einer Gegnerschaft, sondern lediglich daraus, dafs beide wie zwei Pfadfinder auf verschiedenen Wegen ein und dasselbe Neuland begehen, und es ist klar, dafs die Forschung durch jene Verschiedenheiten keine Hemmung, sondern vielmehr eine wesentliche Förderung zu erwarten hat[3]).

Das Typische des Bauernhauses der einzelnen Landschaften, wie es aus der Stammesart und der Geschichte seiner Erbauer, aus dem Klima, der Bodenbeschaffenheit, kurz aus den ganzen wirtschaftlichen Verhältnissen zu einer

2) Vgl. Gust. Bancalari, Die Hausforschung und ihre Ergebnisse in den Ostalpen, Zeitschr. des deutschen Alpenvereins XXIV. 1893. S. 133.

3) Die oben angedeutete Trennung der Arbeitsgebiete hat, meines Erachtens durchaus richtig, schon im Jahre 1893 der Dresdener Regierungsbaumeister O. Gruner im Vorworte zu seinen »Beiträgen zur Erforschung volkstümlicher Bauweise im Königreiche Sachsen und in Nordböhmen« (Leipzig 1893) betont, wenn er S. 5/6 sagt: »Die Bemühungen, die augenblicklich unsere deutsche Architektenschaft bewegen, um unsere volkstümliche Bauweise, so weit noch möglich zu erforschen und zu sichten, sollten weniger auf die Gewinnung eines gelehrten Resultats und auf Bereicherung der Wissenschaft, als auf eine der Kunst erspriefsliche architektonische Ausbeute hinzielen.«

dem Erbauer vielfach unbewufsten und doch immer streng befolgten Regel entwickelt hat, das ist es, was die Hausforscher interessiert. Ich weifs nicht, ob das dem Laien, der diesen Bestrebungen bislang ferngestanden, so gleich einleuchtet. Er möge sich aber, um darüber klar zu werden, an selbstgeschaute Bauernhäuser erinnern, wie in derselben Gegend ihm immer auch dieselben Eigentümlichkeiten aufgestofsen sind in der Anlage der Gehöfte, im äufseren Aufbau, im Grundrifs der Häuser u. s. w. »Erdgeboren und waldgeboren ist das deutsche Bauernhaus. Und in dieser zweifachen Eigenschaft ist es gleichsam ein Stück Natur, selbst ein Stück Erde und Wald. Es ist die sichtbare Verkörperung, der gewordene Ausdruck des jeweiligen Landstrichs; so wie es aus der Natur und der Landschaft herausgewachsen und geworden ist, so ist es auch von dem umgebenden deutschen Landschaftscharakter nicht zu trennen, es pafst nicht nur historisch und genetisch, sondern auch ästhetisch und poetisch zu der deutschen Natur und zur deutschen Landschaft. Dieses Charakteristische, beinahe Typische des deutschen Bauernhofes kennt weder der Slave noch der Romane. Es ist eine nationale Eigen- und Selbstschöpfung, und in diesem Sinne ist der deutsche Bauernhof eine kulturhistorische Spezialität. Er hat etwas Nationales, Ursprüngliches, Eigenartiges; aus ihm spricht die Natur, das Klima, die Geschichte, der deutsche Charakter. Er ist ein interessantes Dokument für die Erklärung deutscher Stammesart«[4]).

Das für die einzelnen Landschaften Typische des Bauernhauses demgemäfs festzustellen, ist die Aufgabe der Hausforschung. Sie ist im Grunde ein Stück Völkerkunde, gehört also einer an und für sich nicht mehr ganz jungen Wissenschaft an, aber sie ist erst seit verhältnismäfsig kurzer Zeit in Flufs gekommen. Freilich war schon Ende der fünfziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts einmal auf Anregung Georg Landaus vom Gesamtverein der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine der Versuch gemacht, das deutsche Bauernhaus zu erforschen, ein Versuch, der sogar die Unterstützung des Königs Johann von Sachsen gefunden, aber merkwürdiger Weise keinen grofsen Erfolg gezeitigt hat[5]). Recht in Flufs gekommen ist die Hausforschung erst, seitdem im Jahre 1882 das Buch von Rud. Henning, »Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung« und das von Aug. Meitzen, »Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen« erschienen waren, denen 1885 v. Hellwalds »Haus und Hof« folgte[6]).

Noch möchte ich ein paar Worte sagen über das Verhältnis der Hauskunde zur Stammeskunde und zur deutschen Mythologie, und ich halte das aus demGrunde

4) Al. John, Dorf und Bauernhof in Deutschland sonst und jetzt. In Christ. Meyer, Zeitschr. f. deutsche Kulturgesch. N. F. I, 440.

5) Vgl. G. Landau, Der Hausbau. Korresp.-Bl. des Gesamtver. d. d. Gesch. u. Altert.-Vereine. VI. 1857/58. Beil. I—VII. 1858/59. Beil. Sept. 1859.

6) Eine vortreffliche Zusammenstellung der einschlägigen Litteratur bietet Hans Lutsch, Neuere Veröffentlichungen über das Bauernhaus in Deutschland, Österreich-Ungarn und in der Schweiz. (S.-A. aus der Zeitschrift für Bauwesen 1897.) Berlin W. Ernst u. Sohn 1897. — Eine Reihe der wichtigsten bezüglichen Arbeiten aus dem Jahre 1901 habe ich besprochen in der Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde in Berlin 1902. H. 3. S. 360 ff.

für notwendig, weil gerade diejenigen, die nicht so sehr aus wissenschaftlichen Rücksichten als aus Liebhaberei sich mit der Volkskunde befassen, sich von dem in jenen Beziehungen liegenden romantischen Moment fesseln lassen und häufiger, als es angängig ist, die Formen oder die Bräuche des Wohnbaues zu Gunsten der Mythologie oder der Stammeskunde zu deuten bestrebt sind. Es steht ja aufser allem Zweifel, dafs in manchen volkstümlichen Vorstellungen, die am Hause und seinen einzelnen Teilen haften, die Nachwirkungen alter Glaubenslehren zu erkennen sind. Und ebenso ist es ja auch bekannt, dafs zu den Verschiedenheiten der deutschen Stammeseigentümlichkeiten auch mehr oder minder grofse Unterschiede in Hausbau und häuslicher Einrichtung gehören. Allein was von den einzelnen Erscheinungsformen nach jenen beiden Richtungen hin auszulegen sei, darüber sollte die Entscheidung füglich nur den berufenen Kennern überlassen bleiben, und wenn ich — selbst ein Dilettant auf jenen Gebieten — mir eine Äufserung darüber erlauben darf, so kann sie nur dahin gehen, zu grofser Vorsicht in der Ausbeutung der bäuerlichen Hausaltertümer für Mythologie und Stammeskunde zu raten. Die Erfahrungen, die man im abgelaufenen Jahrhundert damit gemacht hat, dafs man vielfach nur zu leicht geneigt war, mancherlei Unverstandenes in Sitte und Brauch mythologisch zu erklären, können den Hausforschern nur zur Warnung dienen. Andererseits wer sich bestrebt, die Ergebnisse der Hausforschung für die Stammeskunde auszunützen, möge sich recht deutlich vor Augen halten, dafs die Unterschiede der Haustypen durchaus nicht nur aus den verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten ihrer Erbauer resultieren, dafs vielmehr, wie ich schon einmal erwähnte, die allerverschiedensten Momente wie Klima, Bodenbeschaffenheit, Wirtschaftsverhältnisse, Vorwalten von Ackerbau oder Viehzucht, sowie endlich auch die Handelsbeziehungen die durchgreifendsten Einflüsse ausübten. Zu alledem kommt dann noch hinzu, dafs eine und dieselbe Gegend vielfach mehrere Völkerwellen hat über sich hinwegfluten sehen, die meist nicht ohne jedesmalige Einwirkung auf den lokalen Hausbau geblieben sind. Wer alles das bedenkt, wird — denke ich — gern zugeben, dafs die Erkenntnisse der Hausforschung nur mit gröfster Vorsicht für die Stammeskunde auszubeuten sind, und er wird nicht so leicht bei der Hand sein, irgend eine lokale Bauweise für den Haustypus eines bestimmten Stammes zu erklären. —

Ich habe es für nötig befunden, die verschiedenen Gesichtspunkte, von denen aus die gelehrte Forschung an das deutsche Bauernhaus herangetreten ist, etwas näher zu beleuchten, um auf diese Weise die Grundlage für eine leichtere Verständigung in den einzelnen Fällen zu schaffen. Man sieht, es ist auf der einen Seite das kunsthistorisch-ästhetische, auf der anderen das kulturgeschichtlich-archäologische Moment, welches besonders betont ist. Immer aber hat es sich bislang um das ganze Bauernhaus, so wie es voll in die Landschaft hineingestellt ist, gehandelt. Wenn wir demnach die museologischen Aufgaben in Rücksicht auf die äufseren Denkmale bäuerlicher Kultur klarlegen wollen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs allen Anforderungen nur dann Genüge getan werden wird, wenn man ganze Bauernhäuser

aufbaut. Das Ideal eines Bauernhaus-Museums ist ohne jede Frage das Freiluftmuseum, wie es als einzig dastehendes Vorbild Hazelius auf Skansen bei Stockholm begründet hat[7]), wie es nach diesem Muster zur Zeit in Lyngby bei Kopenhagen errichtet wird, und wie es für das deutsche Volkstrachten-Museum in Berlin die denkbar beste Art des weiteren Ausbaues sein dürfte[8]). Nur in einem Freiluftmuseum kann das malerische Äufsere in Verbindung mit der umgebenden Landschaft zur vollen Geltung kommen, nur so können die Raumverhätnisse der inneren Gemächer rein auf den Beschauer wirken, nur so können die Grundrisse der Haupttypen, besser als es durch den immerhin noch annehmbaren Ersatz durch Hausmodelle möglich ist, als die direkte Folge des — dem Städter meist fremden — wirtschaftlichen Lebens zur Darstellung gebracht werden, nur so auch gewinnt man den denkbar günstigsten Ausstellungsraum für den bäuerlichen Hausrat. Wenn aber die Bauernstube aus dem zugehörigen Hause herausgerissen und als eine Art Ausstellungskasten in einen Museumsbau hineingesetzt wird, wie es bislang noch immer in den deutschen Museen geschehen ist und wie es auch im Germanischen Museum geschehen mufste, so hat sie einen beträchtlichen Teil ihrer eigentümlichen Wirkung verloren, besonders da in der Regel eine Wand der Stube nach der Schauseite — museologisch gesprochen — fortgelassen werden mufs und der Beschauer, statt in die Mitte einer lebendigen Wohnstube versetzt zu werden, nun von aufsen in einen Raum hineinsieht, dem das Beste, die völlige Umgrenzung fehlt, und der schliefslich nur mehr den Eindruck eines Bildes macht.

Über alle diese Schwierigkeiten war sich das Direktorium des Germanischen Museums wohl im klaren, als es an die Aufstellung der Bauernstuben herangging, aber da die Angliederung eines Freiluftmuseums an die bereits bestehenden Sammlungen ausgeschlossen war, so mufste man die Mängel wohl oder übel in Kauf nehmen, die sich aus der Notwendigkeit ergaben, lediglich die Stuben in einen Neubau hineinzubauen. Der Nutzen, der von der Sammlung, so wie sie jetzt aufgestellt ist, erhofft werden darf, bleibt immer noch grofs genug. Freilich war dadurch, dafs nur die Errichtung von Stuben ins Auge gefafst werden durfte, von vornherein natürlich auch eine gewisse Beschränkung des Sammelgebietes gegeben. Vor allen Dingen traten von selbst alle die Hausgeräte sogleich etwas in den Hintergrund, die garnicht oder nur vereinzelt in der Stube zu erscheinen pflegen. Nicht überall konnten die Herdgeräte, die Korbwaren, und noch viel weniger die landwirtschaftlichen Geräte herangezogen werden, obwohl ihnen gerade von Seiten der Hausforschung mit Recht ein grofses Gewicht beigelegt wird, und obwohl ihr kulturgeschichtlich-archäologischer Wert aufser Frage steht. Ob diese Dinge später im Museum Aufnahme finden können, mufs heute noch dahingestellt bleiben. Immerhin aber geht aus dem Gesagten hervor, dafs bei der neuen Sammlung

7) Vgl. Artur Hazelius, Minnen från nordiska Museet. Stockholm 1885 ff. — L. Passarge, Das nordische Museum und Skansen. Stockholm 1897.

8) Vergl. O. Lauffer, Ein deutsches Freiluftmuseum. In „Deutsche Stimmen. Halbmonatsschr. f. vaterl. Politik und Volkswirtsch." IV. 1902. H. 2. S. 91 ff.

bäuerlicher Altertümer die archäologische Betrachtungsweise in einigen ihrer speziellen Gebiete ein wenig zurückstehen mufste. Das gröfsere Gewicht liegt demgemäfs auf dem kunstgeschichtlich-ästhetischen Moment und es steckt ein Körnchen Wahrheit darin, wenn die neue Sammlung von einigen Besuchern als Abteilung für Volkskunst bezeichnet worden ist. —

Damit sind wir auf den Standpunkt gelangt, wo wir uns mit dem in den letzten Jahren so oft und so laut ertönten Ausdruck »Volkskunst« und mit dem, was darunter zu verstehen ist, auseinander zu setzen haben. Freilich kann es nicht unsere Aufgabe sein, hier zu untersuchen, ob das Ziel, nach dem viele Forscher auf diesem Gebiete streben, das vor allem auch Robert Mielke in seinem Buche »Volkskunst« (1896) vor Augen hat, überhaupt zu erreichen ist, nämlich eine Widererweckung der »Volkskunst« anzubahnen und solche zur Grundlage einer einheitlichen nationalen Kunst zu nehmen. Mit dieser Frage hat sich in vortrefflicher Weise Albrecht Kurzwelly in seinem Aufsatz »Lage und Zukunft der Volkskunst« [9]) auseinandergesetzt und dieselbe, wie mir scheint, in gutem Rechte mit nein beantwortet. Ein richtiges Verständnis wird man der Volkskunst oder sagen wir nur lieber gleich der »Bauernkunst« wohl schon dann entgegenbringen, wenn man ihre Geschichte kennt.

Da hat man sich nun zunächst mit aller Macht von einer Vorstellung frei zu machen, die vielleicht zum grofsen Teil durch den irreführenden Namen »Volkskunst« veranlafst ist, die, wie man täglich sieht, in den weitesten Kreisen Verbreitung gefunden hat, und die im Grunde auf den Gedanken hinausläuft, dafs die »Volkskunst« aus reinsten nationalen Quellen erwachsen der Ausflufs einer urdeutschen volkstümlichen Kultur sei, die selbständig neben der städtischen Kultur herlaufe und wie eine Art Unterströmung mit eigenem Kurs seit Jahrhunderten dahingeflossen sei.

Nicht oft und nicht nachdrücklich genug kann es betont werden, dafs die Bauernkultur überall in Abhängigkeit steht von der Kultur des Stadtlebens. Aber wie man heute noch überall beobachten kann, dafs diese letztere mit ihren Errungenschaften nur langsam in das Leben der Bauernschaft, dieses Standes des Beharrens und des Erhaltens, ihren Einzug halten kann, so ist es auch früher geschehen, seitdem die deutsche Kultur ihre Einheitlichkeit (abgesehen von der immer dominierenden Herrenkultur) verloren hat und in eine städtische und eine bäuerliche auseinandergefallen ist. Wenn jene aber einmal eingedrungen ist, so wird sie von dem deutschen Bauern mit der Zähigkeit festgehalten, die ein wesentliches Merkmal seines Charakters ausmacht. So dringen die Errungenschaften des städtischen Wesens vielfach erst ins Bauernleben ein, wenn sie in der Stadt selbst schon überholt sind. Man betrachte nur das überaus merkwürdige und für die Beurteilung der

9) Richard Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe. Leipzig. S. Hirzel. 1901. S. 88—108. — Zu dem gleichen Resultat kommt bezüglich der Volkstrachten auch Cornelius Gurlitt in dem Aufsatz: »Die Zukunft der Volkstrachten« in Robert Wuttke, Sächsische Volkskunde. 2. Auflage. Dresden 1901. S. 553—563.

»Volkskunst« hochwichtige Beispiel, dafs unsere Bauern erst heute allerorten das Bestreben zeigen, ihre gemalten Möbel aufzugeben zu gunsten der polierten, und das zu einer Zeit, wo das städtische Kunstgewerbe bereits wieder auf dem Standpunkte angelangt ist, dafs neben dem polierten Möbel auch das bemalte seine Berechtigung habe. Und unzweifelhaft ist es immer so gewesen, die Bauernkultur einer bestimmten Zeit ist immer nur eine verbauerte Stadtkultur, aber Stadtkultur einer vorhergehenden Periode. Das Bäuerliche ist also zum grofsen Teil Rückständigkeit, ein Moment, wegen dessen es so grofses archäologisches Interesse verdient.

Nun aber wird das aus der Stadt Übernommene vom Bauer nicht rein beibehalten, sondern es wird verschiedentlich modifiziert, den bäuerlichen Lebensbedürfnissen angegliedert, in die bäuerliche, durch mannigfache Beziehungen beschränkte Ausdrucksweise übersetzt. Wo dieser Vorgang der Angleichung in starkem Mafse eingetreten ist, hat man vielfach den Eindruck, selbständige Bauernschöpfungen vor sich zu haben, aber man darf sich dadurch nicht irre machen lassen. Wirklich originale Erzeugnisse hat — von der landwirtschaftlichen Tätigkeit hier natürlich abgesehen — das Bauernleben nur in sehr beschränktem Mafse hervorgebracht. Diese Tatsache leuchtet einem bei Betrachtung der archäologisch wichtigen Denkmale recht bald ein[10]), aber gerade auch im Hinblick auf die Erzeugnisse der Bauernkunst ist es sehr wertvoll, sie klar im Auge zu behalten.

Die Denkmäler der Bauernkunst, die uns erhalten sind, reichen in ihren Anfängen kaum über den dreifsigjährigen Krieg zurück[11]), und das ist auch ganz natürlich. Die Städtekultur, die sich im hohen Mittelalter bei gröfserer Machtentfaltung von der konservativen Kultur der Bauern, mit der sie bis dahin gleichen Schritt gehalten, losgelöst hatte und dann im späten Mittelalter zu so hoher Blüte gelangt war, ist in ihrer häuslichen Ausstattung doch vielfach der bäuerlichen noch nahe verwandt gewesen. Erst nachdem sie sich mehr und mehr von jener entfernt hatte, und zumal nachdem sie sich den Einflüssen der Renaissance voll hingegeben hatte, konnten ihre Erzeugnisse von den Bauern in einer Weise aufgenommen und verarbeitet werden, die für unser Auge durchaus erkennbar ist[12]). Die Bauernkunst ist also ebensowenig uralt wie es die Bauerntrachten sind, die ja zu einem gewissen Teile

10) Vgl. z. B. Moritz Heyne, »Deutsche Hausaltertümer« oder auch meine Artikel über »Herd und Herdgeräte« in diesen Mitteilungen Jahrg. 1900/1901.

11) Vgl. Kurzwelly bei Graul, a. a. O. S. 91.

12) Es ist gar nicht ausgeschlossen, vielmehr recht wahrscheinlich, dafs wir nur, weil verhältnismäfsig so wenig Denkmale mittelalterlicher Hausaltertümer erhalten sind, nicht bereits im 15. Jahrhundert Stadtkunst und Bauernkunst unterscheiden können, wie es umgekehrt heute noch in manchen Museen z. B. gotische Möbel gibt, die als städtische Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnet werden, während sie wohl mit besserem Rechte als bäuerliche Arbeiten einer beträchtlich späteren Zeit anzusprechen sein dürften, die eben nur gotische Form und Ornamentik bewahrt haben, oder wie man noch heute im primitiven Bauernhause Geräte findet, die weil von völlig gleicher Form und völlg gleichem Zwecke ohne Bedenken als Geräte aus einem Bürgerhause des 15. Jahrhunderts oder selbst einer noch früheren Zeit erklärt werden könnten.

Fig. 1. Halbbäuerlicher Schrank aus der Gegend von Flensburg. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

mit zu ihr gehören und ebenso wie sie zu beurteilen sind, und von denen auch die ältesten nicht über die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückgehen, während die meisten erst im Laufe des 17. Jahrhunderts entstanden sind, zum Teil

sogar erst dem 18. und selbst dem 19. Jahrhundert angehören [13]). In gröfserer und allgemeinerer Kraftentfaltung und in lokal verschiedenen Erscheinungsformen zu Tage tretend, sehen wir die Bauernkunst eigentlich erst im 17. Jahrhundert. Zwar sind wie gesagt die Ansätze dazu schon früher in verschiedenen Gebieten bemerkbar, und es ist auch sonst eine Reihe verschiedener älterer Stücke erhalten, die sich deutlich als Bauernarbeit darstellen, aber eben diese letzteren dürfen noch nicht als Zeugnisse der Bauernkunst — in dem Sinne, wie sie gewöhnlich gefafst wird — betrachtet werden, sie bilden nur die Brücke zu ihr. Es sind Stücke, die in bewufster Nachahmung städtischer Vorbilder, aber mit minder starker künstlerischer Kraft und mit einfacheren Mitteln geschaffen sind, und zu denen z. B. der aus der Gegend von Schleswig stammende Schrank unserer Sammlung zu gehören scheint, der im Ornament zum Teil noch die letzten Nachklänge der Gotik zeigt und ohne Zweifel wohl noch dem 16. Jahrhundert angehört, auch wohl mit ziemlicher Sicherheit als bäuerliche Arbeit anzusprechen ist, der aber doch in manchen Teilen der Ausführung seinen Schöpfer auf einer Höhe künstlerischer Kultur erweist, dafs man nur annehmen kann, er sei in unmittelbarer Nähe der Stadt und in bewufster Anlehnung an städtische Kunst entstanden. (Vgl. Fig. 1.) Es handelt sich also hier um ein Stück, welches Kurzwelly als »halbbäuerlich« bezeichnet [14]), und zu dem er eine gute Parallele beibringt, indem er sagt: »Früher als aller andere Bauernhausrat mag das Bauerngeschirr eine selbständige künstlerische Gestalt angenommen haben. Allein die wenigen datierten frühen Krüge und Schüsseln mit rein bäuerlichem Dekor entstammen fast durchweg erst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Nassauischen, in Sachsen und Franken und wohl auch anderwärts sind schon vorher halbbäuerliche Waren gefertigt worden, die eine Brücke bilden zu den Kunsttöpfereien des 16. Jahrhunderts.«

Was diesen halbbäuerlichen Sachen fehlt, um sie als Erzeugnisse echter Bauernkunst bezeichnen zu können, das ist die naive freischaffende Art, die sich zwar in ihren künstlerischen Mitteln streng auf das landschaftlich Übliche beschränkt und sich von der Formensprache benachbarter Landschaften absichtlich frei hält, die sich dafür aber nicht mehr in einem dienstbaren Verhältnis zu städtischer Kunstübung fühlt, sondern — der treibenden Kraft, die sie von dort empfangen, unbewufst — schlecht und recht ihre eigenen Wege geht.

Wenn es mir gelungen sein sollte, in dieser Weise das Wesen der deutschen Bauernkunst annähernd richtig zu charakterisieren, so wäre dem noch hinzuzufügen, dafs die grofse Zähigkeit, mit der sie gewisse Kunstformen bewahrt, nachdem die städtischen Vorbilder derselben bereits den Erzeugnissen eines neuen Stiles haben weichen müssen, einerseits dem beharrlichen

13) Vgl. Friedr. Hottenroth, Deutsche Volkstrachten — städtische und ländliche — vom 16. Jahrhundert an bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts. I. (1898.) S. 1 ff.
14) Bei Graul a. a. O. S. 91.

Wesen des deutschen Bauern entspricht, andererseits aber nicht so sehr aus grundsätzlichen Überlegungen als aus äufseren Gründen zu erklären ist. Die Kleinstaaterei und die politische Zerrissenheit Deutschlands hat auch in dieser Beziehung auf die Trennung selbst nahe beieinander liegender Gegenden hingewirkt, wie es ja von natürlichen Grenzscheiden als Bergzügen und Wasserläufen bekannt ist, dafs sie in gleicher Weise absondernd wirken, so dafs es z. B. dem Kenner niederdeutscher Möbeln keine Schwierigkeit bereitet, die Herkunft eines Stückes vom rechten oder linken Elbufer zu bestimmen. Die Entwicklung der lokalen Bauernkunst war also ebenso wie die der Volkstrachten das natürliche Ergebnis der öffentlichen Zustände, und es leuchtet ein, dafs solche Gegenden, die durch natürliche oder politische Grenzen von den Nachbargebieten losgelöst waren, besonders aber solche, die von den grofsen Kulturstrafsen weiter ab lagen und städtischen Einflüssen schwerer zugänglich waren, die entsprechende Veranlagung ihrer Bewohner vorausgesetzt, einen besonders günstigen Boden für die Entwicklung einer Bauernkunstgattung bilden mufsten[15]).

Hatte nun in einer Gegend die Bauernkunst einmal einen lokalen Typus errungen, so war sie auf einem Punkte angelangt, wo die Momente städtischer Kunstrichtung, die ihre Entstehung befruchtend herbeigeführt hatten, eine überaus feste Verbindung mit bäuerlicher Anschauungsweise eingegangen waren. Sie sind in diesem Stadium derartig sicher in bäuerliche Formensprache, die vor allem auf primitiverer Technik und kindlicher Naturanschauung beruht, übersetzt worden, dafs es vielfach den Eindruck macht, als hätte man etwas völlig Eigenartiges und Ursprüngliches vor sich. Die Bewunderer der Volkskunst haben sich denn auch gelegentlich dadurch täuschen lassen. In diesem Stadium völliger Erstarkung zeigt dann die Bauernkunst auch eine grofse Widerstandsfähigkeit gegen neue städtische Einflüsse, wodurch denn abermals die früher bereits vom archäologischen Standpunkte aus angedeutete Rückständigkeit bedingt wird. Es ist, wie wenn ein ungewandter Sänger einen Ton, den er sich eigentlich selbst nicht mehr zutraute, gut getroffen hat und ihn dann in selbstgefälliger Freude über den unerwarteten Erfolg länger anhalten läfst, als die Harmonie mit den übrigen Stimmen es erlaubt.

Übrigens kann — von einigen Einzelerscheinungen abgesehen — auch die fertige und voll erstarkte Bauernkunst sich an sieghafter Kraft mit der

15) Anmerkungsweise möchte ich flüchtig darauf hindeuten, dafs sofern die Richtigkeit obiger Darstellung, wie ich hoffe, zugegeben wird, damit auch das entscheidende Urteil über die weitere Lebensfähigkeit der deutschen Bauernkunst gesprochen ist. Mit den im vorigen Jahrhundert geschehenen politischen Neuordnungen sind viele alte Trennungsmomente zwischen den einzelnen Landschaften fortgefallen, ganz besonders aber wirken die modernen, im Gegensatz zu früher ungeheuer vervollkommneten Verkehrsmittel dahin, die Gegensätze zwischen ländlicher und städtischer Kultur uniformierend auszugleichen. Damit ist aber der Bauernkunst in ihrer alten lokalen Beschränktheit der Nährboden völlig entzogen, und man braucht kein besonders hervorragender Prophet zu sein, um die Bestrebungen, die auf eine Wiedererweckung der Volkskunst und auf Erhaltung der Bauerntrachten abzielen, von vornherein für aussichtslos zu erklären, so bedauerlich das in mancher — nicht in jeder! — Beziehung auch sein mag.

städtischen nicht vergleichen, die über alle Errungenschaften der jeweiligen Kultur verfügend ihr Übergewicht doch immer wieder geltend macht. Es ist dasselbe Verhältnis, wie es auch in der Geschichte der Volkstrachten sich zeigt. So sehen wir eine Kulturwelle nach der andern auch über die Bauernkunst dahinfluten, eine Stilart städtischer Kunst nach der andern auf sie einwirken, und so finden wir z. B. im hessischen Bauernhause neben einem Tische von durchaus gotischer Form eine Bettlade in der Formengebung der Renaissance und ein Tellerbörd mit Rokoko-Ornamenten. Sogar an den einzelnen Stücken selbst kann man deutlich beobachten, wie sie den Einwirkungen des wechselnden Geschmackes unterworfen gewesen sind, und dieser Umstand ist wichtig genug, um kurz bei ihm zu verweilen. Es handelt sich dabei um die Wandlungen, mit denen zu Zeiten mehr die plastische, zu Zeiten mehr die farbige Ausstattung des Möbels betont wird, und die sich durch die vielfachen späteren Übermalungen deutlich feststellen lassen. Freilich darf man, wenn die Holzschnitzereien eines Möbels bemalt sind, durchaus nicht überall gleich annehmen, dafs die Bemalung erst eine spätere Zutat sei. Die hier und da aufgestellte Behauptung, dafs plastische und farbige Behandlung sich am Möbel nur in der Weise mit einander vertrügen, dafs eins dem anderen dienstbar sei, trifft in der bäuerlichen Kunst wenigstens nicht zu. Am allerwenigsten läfst sich hier eine gemeingiltige Regel aufstellen, und man hat hier stets von Fall zu Fall zu entscheiden. Ganz einfach liegt die Sache ja da, wo die Ausstattung entweder auf rein plastischem Standpunkt unter Verzicht auf Beihilfe der Farbe steht wie z. B. im Thurgauer Zimmer, oder wo andererseits die Innendekoration lediglich eine koloristische ist, wofür das Egerländer und das oberbayrische Zimmer unserer Sammlung als Beispiel anzuführen wären. Nun aber gibt es in landschaftlichem Wechsel auch bäuerliche Kunstübung, die plastische Ausstattung mit farbigem Schmuck verbindet. Aus dem Wesen der Bauernkunst, welche typische Stücke in grofser Zahl entstehen läfst, und deren Existenz, im Gegensatz zur guten städtischen Kunst, nicht von dem Vorhandensein künstlerisch machtvoller Persönlichkeiten abhängt, ergibt es sich von selbst, dafs die plastische Ausstattung nicht durchweg auf einer künstlerischen Höhe stehen kann, die ein Interesse daran hat, lediglich ihre Form sprechen zu lassen und die konkurrierende Wirkung der Farbe auszuschliefsen. Es ist daher vielfach von vornherein das Zusammenwirken von formaler und koloristischer Dekoration beabsichtigt. So finden sich schon in der Tiroler Zimmergotik die Ornamente von farbigen Randstreifen in blau, rot, schwarz oder grün umsäumt, oder der ausgestochene Grund ist mit diesen Farben bedeckt, die zum Teil sich auch auf die Flächen der Blattmotive ausdehnen. Ebenso sind in der Halligenstube die Reliefs an der kleinen Truhe oder an der Türe des Wandschrankes offenbar schon bei ihrer Herstellung farbig — in vorherrschendem rot und grün, neben blau und hellbraun — behandelt, und um noch ein drittes Beispiel anzuführen, so sind an den schwälmer Stühlen der hessischen Stube die teils ausgesägten, teils ausgestochenen, teils in Kerbschnitt ausgeführten Ornamente von vornherein auf die Unterstützung der Farbe — besonders rot und dunkelblau — berechnet.

Im Gegensatz zu diesen Stücken begegnen einem nun aber, und davon ging ich aus, oft auch solche, bei denen die spätere Übermalung aufser allem Zweifel steht. So hatten wir bei einer Anzahl von Möbeln, die wegen ihrer späteren farbigen Ausstattung nicht mehr in den Rahmen der zugehörigen Stuben hinein zu passen schienen, Veranlassung, die oft in mehreren Schichten über einander liegenden Farben abzulaugen und bei dieser Gelegenheit festzustellen, dafs die Farben in der Tat erst eine spätere, von Haus aus nicht beabsichtigte Zutat waren, unter der die ursprüngliche plastische Behandlung stark verschmiert, zum Teil völlig verdeckt war, die ferner z. B. an einem

Fig. 2. Stuhl aus Oberhessen.

hessischen Wandschrank den durch verschiedenfarbige Hölzer erzeugten Kontrast zwischen Rahmen und Füllung hatte verschwinden lassen. Ebenso liefs sich an einigen hessischen Stühlen die Farbe erst als die Beigabe einer späteren Geschmacksrichtung feststellen, da das gewählte Material aus edeln Hölzern wie Ahorn und Birnbaum bestand, deren formale Behandlung die ausgesägten Konturen zweier gegen eine Mittelblume geneigter Vögel mit schwachen Ansätzen zum ausgestochenen Relief zeigt und damit ebenfalls den ursprünglichen Verzicht auf die Farbe beweist [vgl. Fig. 2]. Immerhin wird man derartige Beispiele wechselnden Geschmackes an ein und demselben Stücke nicht ge-

rade oft nachweisen können, denn museologisch wird am bäuerlichen Möbel das Ablaugen der Farben nur in wenigen Fällen berechtigt sein, nämlich nur dann, wenn die von der Farbe bedeckte plastische Behandlung noch so deutlich erkennbar ist, dafs ihr künstlerisch höherer Wert gegenüber der späteren koloristischen Behandlung klar ist. Das ist aber nur selten mit Sicherheit zu sagen, denn — wie ich mich wenigstens an den von uns abgelaugten Stücken überzeugen konnte — ist die Farbe meist in mehreren, bis zu sechs und sieben Schichten sehr dick aufgetragen, die die darunter liegende Form furchtbar verschmieren, zum Teil ganz verschwinden lassen. Man läuft daher beim Ablaugen Gefahr, das Stück ganz zu verderben, und dieser Gefahr wird man sich, wie in unserem Falle, nur dann aussetzen, wenn das betr. Möbel nicht so sehr wegen seiner selbständigen künstlerischen Bedeutung, sondern vielmehr als ein unentbehrliches Stück der Stubenausstattung gekauft wurde. Dafs derartige Stücke im weiteren Ausbau der Sammlungen später durch künstlerisch wertvollere ersetzt werden müssen, ist eine Sache für sich.

Jedoch wir sind ein wenig vom Wege abgekommen. Worauf es mir zuletzt ankam, das war die Absicht, nachzuweisen, dafs der bäuerlichen Kunst trotz ihrer zähen Beharrlichkeit doch immer aus der stärkeren städtischen Kunst neues Blut zugeflossen ist, und dafs dadurch ihr Gesicht gleichmäfsigen, wenn auch langsamen Wandlungen ausgesetzt war. Es ist dieselbe Anschauung, aus der heraus auch Kurzwelly sagt: »Wohl hat die Bauernkunst beständig, namentlich in ihrer Blütezeit, von der städtischen Kunst Anregungen angenommen, nie aber war das Umgekehrte der Fall« [16]). —

Noch ist ein Wort zu sagen über die Gebundenheit in der Ausstattung der Bauernstube, die der Städter als etwas ihm völlig Fremdes zunächst beim Anblick einer einzigen Bauernstube überhaupt nicht bemerkt, und die ihm erst zum Bewufstsein kommt, wenn er eine Reihe von Bauernstuben desselben Dorfes gesehen und zu seinem Erstaunen wahrgenommen hat, dafs sie alle gleich eingerichtet sind, dafs die Ausstattung der Stube des einen Bauernhauses in denen aller anderen gleichmäfsig wiederkehrt. Mit einem Worte: ebenso wie es Typen des Hausbaues gibt, so gibt es auch landschaftlich wechselnde Typen der Stubeneinrichtung, und diese Typen sind um so fester, jemehr das Haus einem primitiven Wirtschaftsbetriebe angehört. Der Städter von heute, der über eine gröfsere Reihe von Wohnräumen verfügt, pflegt jedem einzelnen derselben eine bestimmte häusliche Funktion aufzuerlegen

16) Kurzwelly bei Graul, a. a. O. 103. — Als Gegenbeweis gegen die obige Ausführung kann man nicht etwa die Tatsache anführen, dafs die Anfänge des städtischen Wohnbaues auf Formen zurückzuführen sind, die sich noch heute am Bauernhause zeigen. Die Entwicklung des deutschen Bürgerhauses beginnt bereits zu einer Zeit, wo städtische und ländliche Kultur sich noch nicht von einander in der uns heute vertrauten Weise geschieden hatten. Das heutige Bauernhaus ist nur ein Seitenverwandter unseres Stadthauses, und es gehört als solcher einer oft beträchtlich älteren Generation an. Ein direkter Vorfahre aber des Stadthauses ist es nicht, vielmehr gehen beide auf einen gemeinsamen Stammvater zurück, von dem aus das eine die kürzere, das andere die längere Entwicklung genommen hat.

und sie entsprechend dieser besonderen Bestimmung und je nach Zahl und Gröfse der vorhandenen Möbeln sowie nach seinem persönlichen Geschmack auszustatten. Dem Bauern aber steht bei einfachsten Verhältnissen nur ein einziger Wohnraum zur Verfügung, die Zahl der Möbeln ist schon in Rücksicht darauf und überhaupt infolge der gröfseren Armut auf die unentbehrlichsten Stücke beschränkt, schliefslich kommt dazu, dafs der Kulturhorizont aller Bauern einer Gegend sich fast bis in die kleinsten Beziehungen beinahe völlig deckt und der Einzelne daher überhaupt nicht auf den Gedanken kommt, seinen persönlichen Geschmack, sofern er überhaupt in bäuerlichen Grenzen bleibt, in einer Weise sprechen zu lassen, die eine nennenswerte Abweichung der eigenen Stube von der des Nachbarn zur Folge haben könnte[17]). Man kann daher auf das Typische der Stubeneinrichtung wörtlich das übertragen, was Bancalari von den Haustypen sagt: »Solange der Nachahmungstrieb (der Instinkt) in einem Volke die geistige Eigenarbeit (den Intellekt) unterdrückt, baut der Einzelne, wenn auch für einen bestimmten Fall nicht ganz zweckmäfsig, unter dem Zwange des Herkommens wie seine Orts- oder Gaugenossen. In diesem Falle vollziehen sich die allmälig durch die Umstände (Holzmangel, veränderte Wirtschaftsbedingungen u. dergl.) aufgezwungenen Änderungen im Hausbau und in der Lebensweise so langsam, dafs man den Typus für beharrend halten könnte. — Sobald durch Bildung und städtische Einflüsse der Einzelmensch sich entwickelt und von der blofsen Nachahmung lossagt, beginnt der Typus zu schwanken. Jeder baut, wie ers bedarf, oder wie es ihm gefällt. Aus der Summe dieser Willkürlichkeiten, weil doch dieser Geschmack und jener Bedarf bei Leuten einer und derselben Gegend viel Gemeinsames haben werden, entstehen in rascherer Folge neue, gemeinschaftliche Typen«[18]).

Für die Beurteilung der Bauernkunst an sich und ebenso für die der bäuerlichen Stubeneinrichtung sind diese Worte von Bedeutung. So sind sie auch bei der Betrachtung der Museums-Bauernstuben nicht aufser Acht zu lassen, wenn auch hier in Rücksicht auf den verfügbaren Raum und infolge des Einbauens der Stuben das Typische gelegentliche Verschiebungen erlitten hat. Auch in dieser Beziehung kann nur das Freiluftmuseum allen Anforderungen genügen. Wo solche Veränderungen vorgenommen sind, werde ich es von Fall zu Fall angeben. —

Wenn man nun die alte Bauernkunst, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu gröfserer Kraft entfaltete, im 18. Jahrhundert die Zeit ihrer schönsten und reichsten Blüte sah und dann im 19. Jahrhundert langsam abgewelkt ist, wenn man sie als solche nach Mafsgabe der bislang darüber gesammelten Kenntnisse in ihrer ganzen Ausbreitung überschaut, oder auch schon wenn man einen Rundgang durch die Bauernstuben des germanischen

17) Auf die Erscheinung des Typus in der Wohnungsausstattung werden wir bei der Besprechung der »Hindelooper Kamer« noch einmal zu sprechen kommen, ich mufs daher auch hier schon auf jene später folgenden Bemerkungen verweisen.

18) Bancalari, »Die Hausforschung«; a. a. O. S. 171.

Museums macht, so wird man sogleich bemerken, dafs der deutsche Bauer in den bezeichneten Jahrhunderten sich durch eine grofse Farbenfreudigkeit ausgezeichnet hat. Höchst wahrscheinlich liegt das in den rein äufserlichen Verhältnissen begründet, dafs eine farbige Ausstattung mit viel geringeren Geldmitteln zu Wege zu bringen ist als eine formale. Indessen trifft auch das nur mit Einschränkung zu, denn wo am bäuerlichen Möbel der plastische Schmuck vorherrscht, wie z. B. an den niederdeutschen Möbeln, da mufs man immer bedenken, dafs der Bauer die Stücke zum grofsen Teil nicht von fremder Hand anfertigen läfst, sondern dafs er sein eigener Bildschnitzer ist, und dafs er zu solch künstlerischer Betätigung an den langen Winterabenden viel Zeit, sehr viel Zeit über hat, die er auch heute noch nicht nach englischem Muster als Geld einzuschätzen pflegt. Der Hauptgrund für seine Farbenfreudigkeit mufs doch wohl darin liegen, dafs er in ganz anderer Weise als der Städter ein rein persönliches und vertrautes Verhältnis zu der Natur der ihn umgebenden Landschaft besitzt. Das üppige Gedeihen der Wiesen bietet ihm die Hoffnung auf fröhliche und ertragreiche Ernte, und darum liebt er den vielfarbigen Glanz ihrer Blumen mit lebhafterer und gröfser Empfänglichkeit, als der Städter es in ganzen Stilperioden seiner vornehmeren Kunst getan hat. Die lachende Sonne verspricht dem Bauern einen üppigen Herbst, und so gewinnt er aus der Lust am blauen Himmel die kräftige Farbenfreude, aus der heraus er sein Haus und sein Heim zu schmücken beliebt [19]). Immerhin verdient die Frage nach der Herkunft der Farbe im bäuerlichen Hausrat noch eine viel genauere Auseinandersetzung, als ich sie jetzt nach dem Stande meiner Kenntnisse zu geben vermag, und ich will wenigstens darauf hinweisen, dafs trotz aller Farbigkeit von bäuerlicher Tracht und Hausausstattung O. Schulte, der seit Jahren unter den Bauern lebt, behauptet: »Die ästhetische Freude, die der Städter an dem Farbenreiz und der Fernsicht hat, ist ihm [dem Bauern] fast unbekannt.« (Vergl. O. Schulte, »Worin erkennt der Bauer des nördlichen oberen Vogelsberges Dasein und Wirken Gottes?« Hess. Blätter f. Volkskunde, hrsg. A. Strack. Bd. II. 1903. H. 1. S. 9.)

Neben diesem Obwalten der Farbe wird man sodann in der Bauernstube einen Stimmungsgehalt von grofser Kraft und von grofser Einheitlichkeit bemerken: die ästhetische Wirkung des vereinigten Ganzen, das Milieu macht hier alles. Deshalb kommen auch die Einzelstücke des bäuerlichen Hausrates, die aus ihrer Umgebung herausgerissen vielfach nur eine schwache Wirkung tun, erst dann zu voller Geltung, wenn sie in zusammengehörigen Gruppen vorgeführt werden, und darum ist die Aufstellung von Bauernstuben das Mindeste, was museologisch für die Behandlung der bäuerlichen Altertümer gefordert werden mufs, nachdem man sich jetzt endlich allgemein entschlossen hat, dieselben in die Sammlungsgebiete der Museen hinein zu beziehen [20]). —

19) Vgl. Kurzwelly, »Die bäuerliche Kleinkunst« bei Wuttke, Sächsische Volkskunde S. 516/7.

20) Den gleichen Standpunkt, der übrigens in der Museumspraxis jetzt auch fast überall eingenommen wird, vertritt Kurzwelly bei Wuttke, a. a. O. S. 537.

Die vorstehenden orientierenden Einleitungsbemerkungen glaubte ich dem Leser schuldig zu sein, und können wir nunmehr den Rundgang durch die einzelnen Bauernstuben des Museums antreten, wobei ich übrigens gleich zu Anfang darauf aufmerksam machen möchte, dafs die Museums-Sammlungen auch sonst noch zahlreiche bäuerliche Kunst- und Altertumsgegenstände bergen, besonders scheint mir ein Hinweis auf die keramische Abteilung in dieser Beziehung nötig zu sein.

II.

Flet und Dönse aus der Gegend von Diepholz.

Wenn wir die Abteilung der Bauernaltertümer betreten und uns zunächst nach links wenden, so sehen wir in eine hohe Halle hinein, die sich mit geräumiger Breite den Blicken des Beschauers eröffnet, und deren Eindruck vor allem beherrscht wird durch das satte Braun der alten gedunkelten Balken und Planken des Eichenholzes, in dem das Stützen- und Riegelwerk sowie die hohe Decke ausgeführt sind. Den Oberdeutschen und den Mitteldeutschen mutet dieser weite und hohe Raum, zumal als Teil eines Bauernhauses, eigentümlich fremdartig an, und aus demselben spricht zu ihm ein unbekannter Geist. Kein Wunder, denn wir befinden uns auf dem Gebiete des niederdeutschen Hauses.

Im allgemeinen würde es an dieser Stelle wohl nahe liegen einen Überblick über die Resultate der Hausforschung zu geben und den Leser mit den Haupttypen des landschaftlich verschiedenen deutschen Wohnbaues bekannt zu machen. Ich kann aber wohl davon absehen, weil wir bei dem Rundgange durch die Bauernstuben es eben nur mit Stuben zu thun haben werden, bei denen man fast von allen die Lage innerhalb des Hauses und ihre Gruppierung zu den übrigen Räumlichkeiten nicht oder nur in sehr beschränkter Weise erkennen kann Es würde also für die Beurteilung der Museumsstuben — und darauf kann es hier ja lediglich ankommen — durch eine Schilderung einzelner Haustypen nicht viel gewonnen werden. Ich kann daher hier nur das hervorheben, was zum Verständnis des niederdeutschen Hauses notwendig ist, dafs nämlich in diesem Hause uns ein sogenanntes Einheitshaus entgegentritt, das heifst ein Haus, welches alle Wohn- und Wirtschaftsräume, Viehställe, Dreschtenne und Getreidespeicher unter einem Dache birgt. Sodann ist es wichtig, festzustellen, dafs das niederdeutsche Haus von seinem Anbeginn an ein stubenloses Haus ist, es ist ein sogenanntes »Einfeuerhaus«, ein Haus, welches nur eine Feuerstätte nämlich den Herd besitzt. Die Stube ist dem niederdeutschen Hause in seiner einfachsten, urtümlichsten Form nicht zu eigen, sondern sie ist erst später übernommen worden aus dem oberdeutschen Zweifeuerhause, welches zwei Feuerstätten besitzt, den Herd und aufserdem den Ofen, dieses unentbehrliche Hauptstück der oberdeutschen Stube. Die ursprüngliche Stubenlosigkeit des niederdeutschen Hauses ist für das rechte Verständnis desselben ebenso wichtig, wie sein Wesen als Einheits-

haus, denn nur so begreift man, wie das ganze häusliche Leben des niederdeutschen Bauern sich in einer Weise, die für den Oberdeutschen etwas völlig Überraschendes hat, um den Herd konzentrieren konnte. Der Herd als die einzige Feuerstätte des Hauses war lokal betrachtet und tatsächlich der Mittelpunkt des häuslichen Lebens. Ich betone diese Sachlage hier mit ganz besonderem Nachdruck, weil sie mit allen aus ihr resultierenden Einwirkungen auf die Wohnungsverhältnisse bei den im Museum aufgebauten Teilen des niederdeutschen Hauses deutlich in die Erscheinung tritt, und ich glaube, so sehr ist das der Fall, dafs ein aufmerksamer Beobachter den hinter dem Herdraum sich anschliefsenden Stubenraum als spätere Zutat einer anspruchsvolleren Lebenshaltung erkennen wird, als eine Zutat, die in Anbetracht des sonst verfügbaren Wohn- und Arbeitsraumes nicht für unumgänglich notwendig erklärt werden kann [21]).

Die Folgen, die aus der anderen Haupteigentümlichkeit des niederdeutschen Hauses, aus seinem Wesen als Einheitshaus, sich ergeben, müssen wir hier unberücksichtigt lassen. Sie sind nur zu erkennen, wenn man aufser den Wohnräumen auch die Wirtschaftsräume des Hauses überblicken kann. Diese aber konnten, wie man sieht, im Museum nicht mit aufgebaut werden. Wer sich dafür interessiert, der kann sie hinreichend deutlich an dem im Vorgange der Bauernabteilung aufgestellten Modell eines niedersächsischen Hauses studieren.

Die beiden bezeichneten Charakteristika des Hauses wirken nun zusammen, um ein Hauswesen von ganz erstaunlicher Übersichtlichkeit entstehen zu lassen. Aus ihnen fliefst im Grunde alles das, was Justus Möser in seiner berühmten Schilderung des niedersächsischen Hauses Lobendes zu sagen weifs, und ich kann es mir deshalb nicht versagen, diese oft genannte Stelle hier nochmals abzudrucken.

»Der Herd ist fast in der Mitte des Hauses, und so angelegt, dafs die Frau, welche bei demselben sitzt, zu gleicher Zeit alles übersehen kann. Ein so grofser und bequemer Gesichtspunkt ist in keiner anderen Art von Gebäuden. Ohne von ihrem Stuhle aufzustehen, übersieht die Wirtin zu gleicher Zeit drei Türen, dankt denen, die herein kommen, heifst solche bei sich niedersitzen, behält ihre Kinder und Gesinde, ihre Pferde und Kühe im Auge, hütet Keller, Boden und Kammer, spinnet immerfort und kocht dabei. Ihre Schlafstelle ist hinter diesem Feuer, und sie behält aus derselben eben diese grofse Aussicht, sieht ihr Gesinde zur Arbeit aufstehen und sich niederlegen, das Feuer anbrennen und verlöschen und alle Türen auf- und zugehen, höret ihr Vieh fressen, die Weberin schlagen und beobachtet wiederum Keller,

21) Über Geschichte und Wesen des sächsischen Hauses vergleiche die orientierenden Aufsätze: R. Meringer, Das deutsche Bauernhaus. Sitzungsber. d. Anthropolog. Ges. in Wien. XXII. 1892. S. 46 ff. Derselbe, Deutsche Volkskunde. Drei Vorträge. In »Das Wissen für alle. Volkstümliche Vorträge.« Wien 1901. Nr. 31/32. Rich. Andree, Braunschweiger Volkskunde. 2. Aufl. Braunschweig 1901. S. 149 ff. K. Rhamm, Dorf und Bauernhof im altdeutschen Lande, wie sie waren und wie sie sein werden. Leipzig. Grunow 1890. Besonders vergl. dort S. 19 und S. 55/6.

Boden und Kammer. Wenn sie im Kindbette liegt, kann sie noch einen Teil dieser häuslichen Pflichten aus dieser ihrer Schlafstelle wahrnehmen. Jede zufällige Arbeit bleibt ebenfalls in der Kette der übrigen. Sowie das Vieh gefüttert und die Dresche gewandt ist, kann sie hinter ihrem Spinnrade ausruhen, anstatt dafs in anderen Orten, wo die Leute in Stuben sitzen, so oft die Haustür aufgeht, jemand aus der Stube dem Fremden entgegen gehen, ihn wiederum aus dem Hause führen und seine Arbeit so lange versäumen mufs. Der Platz bei dem Herde ist der schönste unter allen« [22]).

Man hört in dieser begeisterten Schilderung sehr stark den Poeten reden, aber es mufs zugegeben werden, dafs Möser die Vorzüge des niedersächsischen Hauses nicht übertrieben hat. Nur schade, dafs er dabei die Nachteile übersah, und diese sind in der Tat so grofs, dafs sie den stetigen Rückgang und in absehbarer Zeit den völligen Untergang des niedersächsischen Hauses zur Folge haben. So mufs man denn der Möser'schen Lobrede unbedingt das Urteil vorziehen, welches K. Brandi in seinem vortrefflichen Aufsatze: »Das osnabrückische Bauern- und Bürgerhaus« gibt, indem er zwar der besprochenen Hausanlage die Vorteile grofser Übersichtlichkeit, eines weiten Mittelraumes, natürlicher Verschläge und eines warmen, gegen Wind und Wetter nach allen vier Seiten vortrefflich geschützten Daches zugesteht, dagegen aber die Nachteile schlechter Beleuchtung, ungenügender Trennung der Menschen von dem Vieh und ungewöhnlich grofser Feuersgefahr mit Recht nachdrücklich hervorhebt [23]).

Je nachdem nun das niedersächsische und das ihm nahe verwandte friesische Haus sich von ihrem einfachsten Urtypus entfernt haben, besonders jenachdem sie durch Anlage von Stuben den Übergang zum Zweifeuerhause vollzogen haben, sind dann landschaftlich verschiedene Untertypen entstanden. Man mufs also nicht etwa denken, dafs alle heute vorhandenen sächsischen Häuser, von denen übrigens nur wenige älter als 250 bis 300 Jahre sind, einander völlig gleich seien, und wer z. B. die oben erwähnte Schilderung des sächsischen Hauses im Herzogtume Braunschweig aus Andree's Braunschweiger Volkskunde kennen gelernt hat, der mag sich nicht wundern, wenn er vielfach Abweichungen davon findet in dem Raume, den er im Museum zu sehen bekommt.

Suchen wir die Heimat der Stücke, die niederdeutsches Flet und Stube des Museums vereinigen, so haben wir uns nach dem Städtchen Diepholz zu begeben. Der Provinz Hannover angehörig, liegt dasselbe rings von Mooren umgeben an dem Oberlaufe der Hunte in der durch den Zwischenschub des Grofsherzogtums Oldenburg veranlafsten Einschnürung Hannovers nicht viel oberhalb der Stelle, wo die Hunte beginnt, die Grenze gegen Oldenburg zu

22) Justus Möser, »Die Häuser des Landmanns im Osnabrückischen sind in ihrem Plan die besten.« Patriotische Phantasien, hrsg. von J. W. J. von Voigt. Neue Aufl. Frankfurt-Leipzig. 1780. III. Teil. Kap. 36. S. 144/5.

23) »Mitteilungen d. Ver. f. Gesch. u. Landeskunde v. Osnabrück.« Bd. XVI. 1891. S. 273.

bestimmen. Die gleichmäfsige Nähe Westfalens sowohl wie der friesischen Lande wird dabei naturgemäfs modifizierend auf den Wohnbau und seine Einrichtung eingewirkt haben. Den Spuren dieser Einwirkung aber nachzugehen, kann hier im allgemeinen nicht unsere Aufgabe sein, wir müssen uns auf eine erklärende Besprechung der hauptsächlichsten Teile beschränken, wobei ich zunächst verpflichtet bin, das Verdienst des Mannes gebührend hervorzuheben, durch dessen Sammeleifer die Einzelheiten für das Flet und die Dönse zumeist zusammengebracht wurden und nach dessen Plänen die Aufstellung vorgenommen ist, des früher in Diepholz jetzt in Salzwedel ansäfsigen Herrn Baurat Prejawa. Dieser Herr wird selbst in diesen Mitteilungen noch einen Bericht über seine Sammlungen und deren Aufbau geben, ich hoffe aber ihm im folgenden nicht vorzugreifen, wenn ich dem Architekten das Seine lasse, und mich durchschnittlich damit begnüge, einige archäologische Erklärungen zu geben.

Eine sehr eingehende und lehrreiche Arbeit, die fast in allen Fällen zur Besprechung des Diepholzer Flets herangezogen werden mufs, ist der bereits erwähnte Aufsatz von K. Brandi, auf ihn ist daher nachdrücklichst zu verweisen, da er sowohl bezüglich der Konstruktion, wie auch bezüglich der volkstümlichen Namen und der wirtschaftlichen Bestimmungen der Einzelteile zuverlässige Auskunft gibt. Lernen wir von ihm!: »Das Haus ist ein Ständer- und Fachwerkbau. Dabei spielen die Seitenwände eine höchst untergeordnete Rolle; die Giebelwände entwickeln sich überhaupt erst spät, während die Binnenwände durchweg absolut keine konstruktive Bedeutung haben. Mafs- und formgebend sind im Grunde nur die inneren Ständer und das Dach.«

Ich habe diese Stelle angeführt, weil sie für das Flet des Museums zutreffend ist. In dem Zusammenhange, in dem sie bei Brandi steht, bedarf sie freilich der Berichtigung, denn der Verfasser bezieht sie ausdrücklich auf das sächsische Haus und fährt dann fort: »Das ist der wesentliche Unterschied vom fränkischen Hause, dessen konstruktives Prinzip die vier Wände sind.« Über den wesentlichen Unterschied zwischen sächsischem und oberdeutschem Hause (dieser Ausdruck ist besser wie »fränkisches Haus«) habe ich mich früher bereits ausgesprochen. Dabei habe ich, um Verwirrung zu vermeiden, zunächst nur vom »sächsischen« Hause gesprochen. Ich sehe mich aber an dieser Stelle genötigt, darauf hinzuweisen, dafs jene Ausführungen sowohl vom eigentlich sächsischen Hause, wie von dem nahe verwandten friesischen Hause gelten. Dieselben sind im wesentlichen Unterschiede zum oberdeutschen Hause einander darin gleich, dafs bei beiden der Baugedanke der gleiche ist, beide sind Einheitshäuser und zugleich Einfeuerhäuser. Der Unterschied zwischen ihnen ist in erster Linie ein konstruktiver, beim friesischen Hause nämlich ruht das Dach, wie Brandi ganz richtig auseinandersetzt, auf den Ständern, am Sachsenhause dagegen liegt es auf den Umfassungsmauern. Ich bitte über dieses Verhältnis die Ausführungen von Lehmann in der »Festschrift zur Eröffnung des Altonaer Museums.« Altona 1901 S. 46 zu vergleichen, zugleich auch den erwähnten Unterschied zwischen Sachsen- und Friesenhause nicht aufser Acht zu lassen, selbst dann nicht, wenn wir in Anbetracht der im übrigen

bestehenden Verwandtschaft des öfteren Veranlassung haben werden, Parallelstellen — besonders aus R. Andree's vielgenanntem Buche — anzuführen.

Die inneren Ständer und die darauf liegenden mächtigen Querbalken bilden den Rahmen für den riesigen Mittelraum, der das ganze Haus durchzieht, und der, ästhetisch betrachtet, doch wohl in den Verhältnissen der grofsartigste und dabei feinst bemessene Raum ist, der überhaupt im deutschen Bauernhause sich findet. Der gröfste vordere Teil desselben, die Diele, dient wirtschaftlichen Zwecken. Sie ist nur in dem erwähnten Hausmodell des Museums zu erkennen. Der kleinere hintere Teil dagegen ist der Raum, in den der Museumsbesucher hineinblickt, er bildet, wie R. Andree a. a. O. S. 166 vom Braunschweiger Hause sagt, Wohnstube, Arbeitsraum, Küche, Hausflur und Räucherkammer zugleich, und auf ihn beziehen sich Mösers früher zitierte Worte. Bei Diepholz heifst er »Flet«, ein Name der auch noch im Osnabrückischen nördlich des Wesergebirges hie und da vorkommt, wogegen der Raum dort für gewöhnlich »Unnerslag« genannt wird. Während die Diele den gestampften Lehmboden bewahrt hat, ist der »Unnerschlag« meistens gepflastert[24]), und so zeigt denn auch unser Flet eine aus hühnereiergrofsen Kieselsteinen in Cement eingelegte Pflasterung, die für die Volkskunde von besonderem Interesse ist, einmal weil man sieht, wie die Wohnteile des Hauses auch ohne eine feste Abgrenzung gegen die Diele doch ausdrücklich von ihr getrennt werden, wie sie durch eine festere Bodenbehandlung mehr als jene gegen die Erdfeuchtigkeit geschützt werden, sodann aber auch deshalb, weil an diesem Pflaster sich der primitive Ziersinn des Bauern durch mosaikartig in geometrischen Mustern angeordnete Lage der Steinchen betätigt.

An den beiden Seiten des Mittelraumes entlang läuft zwischen den inneren Ständern und der äufseren Mauer die sogenannte »Kübbung«. Woher dieser Name kommt, darüber kann ich nur eine Vermutung äufsern, wenn ich darauf hinweise, dafs die Fachwerkfüllungen der äufseren Wand nach Brandi (a. a. O. S. 272) aus lehmverputztem Weidengeflecht bestehen, und dafs der von ihnen eingeschlossene Raum, die Kübbung, demnach sehr wohl mit ostfries. »Kübbe« [holl. kub, kib, kibbe; engl. kipe] einer Nebenform von Kipe, welche eine aus Weiden geflochtene Fischreuse bezeichnet, scheint in Zusammenhang gebracht werden zu dürfen[25]). Die Kübbung ist beträchtlich schmäler und niedriger als der Mittelraum, im Museum ist sie 2,25 m breit und 2,45 m hoch, während das Flet 10,6 m breit und 3,58 m hoch ist[26]). Die vorderen Teile der Kübbung, also diejenigen, welche zur Seite der Diele liegen, dienen als

24) Brandi, a. a. O. S. 281. Über die Verbreitung des Namens »Flet« im Braunschweigischen vergl. Andree a. a. O. S. 155. Anm. 1.

25) Vgl. H. Stürenburg, Ostfriesisches Wörterbuch. 1857. S. 126. Über die Frühgeschichte der geflochtenen Wand vgl. R. Meringer, »Etymologien zum geflochtenen Haus« in »Abhandlungen zur germanischen Philologie.« Festgabe für Rich. Heinzel. Halle. 1898.

26) Wie weit diese Mafse den üblichen entsprechen, oder wie weit sie in Rücksicht auf das Einbauen des Hauses in den Museumsbau modifiziert werden mufsten, darüber wird Herr Baurat Prejawa Auskunft geben.

Wirtschaftsräume, hier sind vor allem die Viehstände. Die hinteren Teile dagegen, die rechts und links vom Flet, sind mit in den eigentlichen Wohnteil des Hauses hineinbezogen; fast kann man sagen, dafs ihnen bestimmte Wohnungsfunktionen übertragen seien. In welchem Mafse diese besondere Bestimmung der Kübbung neben dem Flet verbreitet ist und ob sie durchgehend dieselbe bleibt, kann ich nicht entscheiden, ich sehe aber aus Brandi a. a. O. S. 283, dafs im Osnabrückischen die Kübbung links als Efsplatz und mehr als Familienraum, diejenige rechts als Spülplatz und mehr als Gesinderaum dient, und bei Diepholz ist dasselbe der Fall, wie man im Museum sich zu überzeugen Gelegenheit hat.

In diese Wohnkübbung, wenn ich so sagen darf, sind dann auch die seitlichen Ausgänge des Hauses verlegt worden, welche direkt nach dem Hofraume oder Garten führen und es den Bewohnern ersparen, den Weg dorthin durch das grofse Haupttor am Eingange der Diele zu nehmen, ein Weg den man um die vordere Hausecke herum zum gröfsten Teile wieder hätte zurück machen müssen. Diese Türen finden sich daher, wie es scheint, auch im ganzen Verbreitungsgebiete des sächsischen Hauses. Im Braunschweigischen führen sie den Namen »lütje dören«[27]). Neben ihnen liegt je ein Fenster, um dem sonst fast nur durch das Herdfeuer erleuchteten Flet ein immerhin noch spärliches Licht zuzuführen. In dieser Hinsicht, d. h. was die Beleuchtung angeht, kann sich der Beschauer im Museum leider nicht das richtige Bild machen, denn die museumsmäfsige Beleuchtung ist dort, wo nur das Flet aufgebaut ist, unendlich heller als in Wirklichkeit, wo das Tageslicht, durch das allerdings sehr hohe Einfahrtstor einfallend, doch nur noch spärlich über den langen Raum der Diele hinweg sich zum Flet ergiefsen kann. Das letztere ist tatsächlich fast lediglich durch die erwähnten Seitenfenster der niedrigen Kübbung erleuchtet. Diese Fenster bedeuten aber schon eines der Merkmale eines fortgeschrittenen Typus des sächsischen Hauses, welches in seinem ursprünglichen Zustande nur das grofse Tor als Lichtquelle kennt.

Das Zeichen eines neuen Typus, eine völlige Wesensänderung des Hauses ist dann wie gesagt auch die Anfügung von Stuben. Sie geschieht in verschiedener Weise, indem entweder die Kübbung auch auf der Rückseite herumgeführt wird, oder indem man dort ein ganzes »Kammerfach« anschliefst, was der Braunschweiger »abbauen« nennt (Andree S. 188). Wie diese Anfügung in der Gegend von Diepholz geschieht und ob der im Museum zu beobachtende Anschluſs von drei hinteren Räumlichkeiten, von denen leider nur die Stube, die »Dönse«, ausgeführt werden konnte, für die dortige Gegend typisch ist, darüber überlasse ich Herrn Baurat Prejawa die Berichterstattung. Ebenso wird derselbe wohl auch über die rückständige, fast könnte man sagen primitive Bautechnik sich äufsern, welche, wie meinem Laienauge scheint, besonders in zwei Hinsichten zu Tage tritt, einmal durch eine beträchtliche Materialverschwendung und sodann durch einen auffallenden Mangel in der Verwendung des Eisens. Die riesenhaften Ständer aus Eichenholz, welches

27) Vgl. Andree a. a. O. S. 156.

Fig. 3. **Flet aus der Gegend von Diepholz.**

durchgehends verwandt ist, machen den Eindruck, dafs sie klobiger ausgefallen sind, als die Anforderungen der Tragfähigkeit bedingen würden. Bezüglich des geringen Gebrauches von Eisen aber mache ich darauf aufmerksam, dafs er eine durchgehende Eigentümlichkeit des deutschen bäuerlichen Wohnbaues und damit zugleich ein schlagender Beweis für die konstruktive Rückständigkeit desselben ist. Kein Wunder, dafs sie für den modernen Architekten besonders auffallend ist, und O. Gruner hat sie in seinen bereits erwähnten trefflichen »Beiträgen zur Erforschung volkstümlicher Bauweise im Königreich Sachsen und Nord-Böhmen« auch auf Seite 23 für das Bauernhaus jener Gegenden ausdrücklich hervorgehoben.

Über die äufsere Erscheinung des Hauses kann ich hier schnell hinweg gehen. Ein Teil derselben bietet sich im Museum vom seitlichen Gange aus dem Anblick dar. Die Ausfüllung des Fachwerkes ist hier mit Ziegeln und darüber liegendem Verputz erfolgt. Diese Art ist also offenbar in der Gegend von Diepholz üblich, während wie wir sahen in dem benachbarten Osnabrückschen die lehmverstrichenen Flechtwerkfüllungen verwandt werden. Die genauere Feststellung der lokalen Verbreitung dieser verschiedenen Wandkonstruktionen dürfte für die Geschichte des niederdeutschen Hauses nicht ohne interessante Ergebnisse bleiben. Die geflochtene Wand bezeichnet offenbar durchweg den älteren Standpunkt, so ist nach Andree S. 159, Anm. 1 die Ziegelfüllung des Fachwerkes jetzt schon das Gewöhnliche, und nur bei Nebengebäuden, den Spiekern und Schweinekoven findet man noch zuweilen Lehmwände. Die Seitenwand ist bis zur Dachkante nicht viel mehr als mannshoch. In dieser Beziehung konnte das Museumsbeispiel aus erklärlichen Gründen nicht ganz zutreffend bleiben, und im Vergleich zu dem Seitengange müfste der äufsere Boden, der hier am Hause entlang eine gemauerte Traufrinne haben würde, etwa eine Spanne höher liegen, so dafs dann das Dach noch tiefer, als es so schon der Fall ist, sich zur Erde neigen würde.

Das hohe mächtige Dach, welches den Eindruck des äufseren Anblickes völlig beherrscht, ist wie man sieht ein Strohdach. Die interessante Technik dieser Art der Dachbedeckung wird Herr Baurat Prejawa beschreiben. Heute ist sie aus Rücksicht auf die grofse Feuergefährlichkeit schon baupolizeilich verboten. Der Bauer aber gibt das Strohdach nur ungern auf, denn es ist im Sommer kühl und im Winter warm, und so berichtet uns auch Gruner aus Sachsen, dafs dort wenigstens für die Scheune als bestes Dach noch heute das Stroh gilt. »Es wird den Ziegeln und auch den Schindeln vorgezogen, weil es innerlich keine Tropfen bildet und die brütende Sonnenhitze zurückhält« [28]). Über diejenige Eigentümlichkeit des niederdeutschen Hauses, die im Publikum wohl am meisten bekannt geworden ist, über die Giebelverzierung mit Pferdeköpfen etc. verweise ich auf Andree's vielerwähntes Buch (S. 173—175). —

28) Gruner bei Wuttke, a. a. O. S. 442.

Wenn ich nunmehr hoffen darf, den Leser mit den allgemeinen wirtschaftlichen und dispositionellen Verhältnissen niederdeutscher Bauweise vertraut gemacht zu haben, so kann ich mich der näheren Besprechung der im Museum befindlichen Hausteile und ihrer Einrichtung zuwenden.

Blicken wir in das 5,60 m tiefe Flet hinein, von welchen Fig. 3 (Taf. I.) die Abbildung gibt, so ist das erste, was uns in die Augen fällt, die mächtige Herdeinrichtung. Das also ist der vielgenannte Mittelpunkt des Hauses, um den sich Tag aus Tag ein von früh bis spät in stets gleicher Weise das häusliche Leben abspielt. Der Herd selbst erhebt sich nicht über den gemusterten Pflasterboden des Flets, er ist ein Stück dieses Bodens und besteht nur in einem etwa $1\frac{1}{2}$ m vor der Mitte der Hinterwand liegenden viereckigen

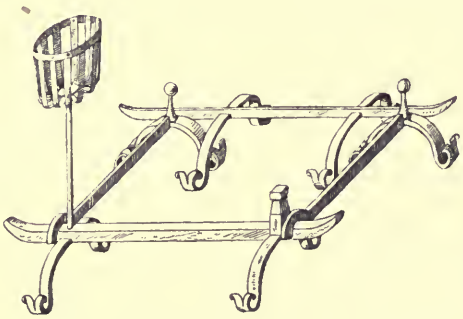


Fig. 4. Feuerbock aus der Gegend von Diepholz.

Platze, dessen Begrenzung durch in den Boden eingelassene Sandsteinplatten mehr markiert als wirklich durchgeführt wird. Über diesem Viereck wird das Feuer mit ellenlangen schweren Holzscheiten genährt. Dieselben werden von einem überaus merkwürdigen Feuerbock oder eigentlich mufs man sagen einem ganzen System von vier in einander geschobenen Feuerböcken getragen, und ich freue mich, dieses merkwürdige Stück in Fig. 4 nach einer Zeichnung des Herrn Baurat Prejawa abbilden zu können.

Ich habe mich über die Geschichte des Feuerbockes in diesen Mitteilungen Jahrg. 1900 S. 180 ff. und Jahrg. 1901 S. 103 ff. eingehend geäufsert und kann hier darauf verweisen, allein ein Stück von so grofsem Interesse, von so auffallender Form und von so vielseitigen Adaptierungen wie das vorliegende wird man auch dort nicht finden. Man bemerke die Ineinanderschiebung von je zwei vierbeinigen und dreibeinigen Feuerböcken, von denen die beiden erstgenannten das Hauptgerüst abgeben. Sie sind aufser dem Hauptquerstabe noch mit zwei schwächeren seitlichen Eisenstangen, wohl zum Auflegen kleinerer Spähne, versehen worden. An ihnen hängen mehrfache Eisenringe, fraglich ob nur zu Transportzwecken. Der eine Feuerbock trägt auf seiner vorderen Spitze einen Korb aus Eisenstäben, der nach Herrn Baurat Prejawa's gütigen Mitteilungen zum Warmhalten von Getränken als Kaffee, Warmbier etc. dient. Sehr interessant ist auch die Ausrüstung des anderen mit einem kleinen Hausambofs, einem Dengeleisen, auf welchem der Bauer

seine Sensen dengelt. Kurz, das Stück verdiente eine nähere Behandlung, und vor allem wäre es sehr interessant zu wissen, wie weit die lokale Verbreitung dieser Feuerböcke sich erstreckt, und unter welchen Einwirkungen dieser bedeutende Ausbau des an und für sich ureinfachen Gerätes zu Stande gekommen sein mag.

Zu Vergleichszwecken verweise ich nur auf Brandi's Beschreibung (S. 281): »In der Mitte, am hervorragendsten Platz des Hauses, liegt der Herd (de härd, härdstie), ursprünglich ein viereckiges Loch im Boden, erst später aufgemauert. Urväter Hausrat ringsum; »iserne platen« zum Schutz der gefachten Rückwand, am Feuer die »brandroe« und das Schüreisen; ... Über dem Herde hängt der riesige »kiëtel«, vom »kiëtelhaken« am »halbaum« getragen, das ganze an der »wëinszul« (Wendesäule) drehbar.« Sehr wichtig ist auch eine Parallelstelle, die Regierungs- und Baurat Franz von Pelser-Berensberg in seinen vortrefflichen und inhaltreichen »Mitteilungen über alte Trachten und Hausrat, Wohn- und Lebensweise der Saar- und Moselbevölkerung. 2. Aufl. Trier 1901.« S. 24 und 25 gibt, wenn er bei Beschreibung der Küche unter anderem sagt: »Das offene Herdfeuer .. erblicken wir auf dem flachen Küchenboden, oder auf niedrigem, mit einer Eisenplatte belegtem Podium. Zu beiden Seiten befinden sich stets sogenannte »Brandruten« oder »Feuerböcke.« Bei der Besprechung dieser letzten bringt er sodann die Beschreibung samt Abbildung von Exemplaren, welche »eine eigenartige Zutat durch einen korbartigen Aufsatz, in welchem man etwa ein Kesselchen warm halten konnte« zeigen, ferner auch einige Brandruten mit umgeschmiedeten Oberenden. »Der Zweck dieser Maſsnahme war: auf dem so geschaffenen kleinen Amboſs benagelte der praktische Bauer seine Schuhe und nahm sonstige Klopferei an seinem Arbeitszeug vor.«

Das sind Ähnlichkeiten, die auf lokale Zusammenhänge hinweisen, obwohl Saar- und Moselgegend auſserhalb des Gebietes des niedersächsischen Hauses liegen. Die zur Zeit in Trier unter äuſserst günstigen Auspizien ins Werk geleitete Erforschung der äuſseren Denkmale der Volkskunde wird über jene Zusammenhänge Licht verbreiten. Hier ist nicht der Ort, ihnen näher nachzuforschen. —

Auſser dem Feuerbock unseres Flets sehen wir am Herde noch einige weitere zugehörige Geräte: einen groſsen Blasebalg, einen interessanten, zum Tragen der Pfanne adaptierten Dreifuſs mit einem schwanzartig hochgebogenen Gabelbügel an der einen Ecke, ferner einen eisernen »Feuerstülp«, einen mit oberem Griffbügel versehenen gitterartigen Korb aus Eisenstäben, den die Bäurin Abends über die sorglich zusammengefegte und mit Asche bedeckte Glut stellt, damit die Katze nicht in die Asche springen und dadurch das Feuer zum Unheil des Hauses neu entfacht werden könnte. Auch die auf der später noch zu erwähnenden Leiste an der Hinterwand des Flets aufgestellten drehbaren Roste gehören mit zum Geräte des Herdes.

Über dem Herde hängt ein groſser, dreifüſsiger — also zum Stehen und Hängen eingerichteter — eherner, mit Deckel versehener Kochkessel an einem groſsmächtigen Kesselhaken. Dieser läuft mit seinem oberen Einhängeringe

beweglich über einen starken Galgenbaum, welcher, vermittels eines schweren Drehbaumes an der Rückwand des Flets befestigt, den ganzen Raum des Herdes überstreicht und wenn unbenützt auch weit zur Seite gedreht werden kann. Das ist der von Brandi oben beschriebene »halbaum« (hal = kesselhaken), der uns auch bei v. Pelser-Berensberg a. a. O. in Gestalt eines »Prachtstückes alter Schmiedekunst« wieder begegnet. Ebenso finden sich dort auch die Kesselhaken selbst wieder, welche in unserem Flet — der Diepholzer Gewohnheit entsprechend — in mehrfachen Exemplaren und mit verschiedener Aufzugskonstruktion ausgestattet, vom Halbaum herabhängen. An einem derselben schaukelt der eiserne Pfannenhalter, den ich in meinen oben erwähnten Herdgerät-Aufsätzen (Jahrg. 1901, S. 23) erwähnt habe und dessen dort gegebene Abbildung ich hier wiederhole (Fig. 5) [29]).

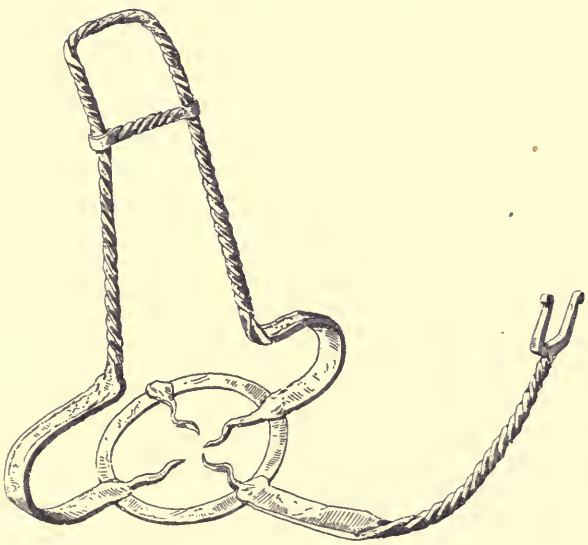


Fig. 5. Westfälischer Pfannenhalter.

Am vorderen leicht verzierten Kopfende des Halbaumes ist ein eiserner Haken eingeschraubt, von welchem ein 43 cm hohes eisernes Gestell herabhängt, welches aussieht wie das Eisengerippe einer Laterne, aus dem die Glasscheiben an den vier Seiten entfernt sind. Es dient dazu, die an dieser Stelle zur Beleuchtung benützten Kienspähne zu tragen, welche es der Hausfrau ermöglichen sollen, den vom Herdfeuer und den kochenden Brühen aufsteigenden Dampf einigermafsen mit dem Auge zu durchdringen.

Die also besprochene Herdstelle samt Einrichtung wird nun überschattet von einem grofsen hölzernen, betthimmelartigen Dach, dem Herdrähm. Es ist der eigentliche Rauchfang, so wie er nach den uralten Baugewohnheiten des sächsischen Hauses entstehen mufste, weil dieses bekanntlich den Schornstein nicht kennt und vielfach bis auf den heutigen Tag den Rauch frei zur Decke aufsteigen läfst, wo er sich — besonders durch das Giebelloch — selbst

30) Über den Kesselhaken vgl. auch Andree, a. a. O. S. 164/5.

seinen Ausweg suchen mag, obwohl z. B. im Braunschweigischen schon in der landesherrlichen Verordnung vom 8. Oktober 1744 Schornsteine für alle Neubauten bei Strafe vorgeschrieben sind (vgl. Andree a. a. O., S. 160, Anm. 1). Damit nun der auftreibende Rauch keine glühenden Funken mit unter das Dach hinauf tragen kann, wird die ganze Herdstelle mit jenem Holzdeckel überspannt, der sich bald mit einer dicken Rufsschicht bedeckt, und an dem die Funken sich ansetzen können. Dieser »Rämen« findet sich wie es scheint im ganzen Gebiete des sächsischen Hauses. Aus dem Braunschweigischen, wo er auch »Feuerspann« genannt wird, hat ihn Andree a. a. O. S. 161 und S. 164/5 abgebildet und beschrieben, und selbst aus dem Lande zwischen Schlei und Eider, wo im übrigen vielfach andere Gewohnheiten des Bauens und der Einrichtung herrschen, berichtet R. Meiborg: »Über dem Herde hangen grofse Kessel an schweren eisernen Ketten von einem dachförmigen, zierlich geschnitzten Holzgerüste herab«[30]).

Der Herdrähm unseres Flets ist ein von zwei schweren, in die Hinterwand eingelassenen und an der Decke aufgehängten Kufen getragener Holzdeckel, ringsum mit einer zierlichen Leiste besetzt, die das oft wiederkehrende Randornament von aneinander gereihten halben Fischleibkonturen aufweist. An der Vorderseite erhebt sich ein — neu ausgewechseltes — Stirnbrett, auf welchem der bedächtig-würdevolle Hausherr den Spruch hat ausstechen lassen:

»Hirr wohnt der Schvlze mit Ehren zu sagen,
Er muss sich mit Baver vnd Edelmann plagen.«

Das Ganze läuft nach oben in zwei bekrönende geschnitzte Köpfe aus mit aufgesperrtem Rachen, weit herausgereckter Zunge und mit hochgestellten spitzen Ohren, jedenfalls mehr an Drachenköpfe als an die sonst auch an dieser Stelle auftretenden Pferdeköpfe erinnernd. Ihre künstlerische Qualität ist nur gering, und die Wirkung, die sie tatsächlich machen, ist mehr ein Ausflufs ihres klobigen und zugleich etwas grottesken Wesens als ihrer feinen Ausführung. Einen viel besseren, wenn auch bescheidenen und stillen Eindruck macht das erwähnte Fischkonturornament. Es ist das ein Ziermotiv der freien Endigung, welches in der Bauernkunst oft wiederkehrt und wie es scheint über ganz Deutschland verbreitet ist. Es findet sich ebenso wie in Diepholz auch in Sachsen[31]), und nicht minder ist es mir am Tiroler Bauernhause begegnet[32]).

Wunderbar urtümlich ist die Erscheinung dieser ganzen Herdeinrichtung, und sie bestimmt recht wesentlich den Eindruck des umgebenden Raumes. An der Rückwand des Flets gleitet der Schein des Herdfeuers flackernd über die aus Holland bezogenen blaugemalten Wandfliesen, die bis in Reich-

30) Vgl. R. Meiborg, Das Bauernhaus im Herzogtum Schleswig und das Leben des schleswigischen Bauernstandes im 16., 17. und 18. Jahrh. Deutsch von Rich. Haupt. Schleswig, J. Bergas. 1896.

31) Vgl. Gruner, Beiträge. S. 21, Abb. 16.

32) Vgl. Joh. W. Deininger, »Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg.« Im Auftrage des Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegeben. Wien. S. Czeiger. Abt. III. H. 1.

höhe die Wand bedecken, wo sie nach oben durch ein querüberlaufendes Bord begrenzt werden. Unterbrochen wird diese Rückwand, abgesehen von der Drehsäule des Halbaumes, die wir schon kennen lernten, durch drei Türen, welche drei im Kammerfach befindlichen Räumen entsprechen. Der eine dieser Räume, in welchen die Tür zur Linken hineinführt, die »Dönse«, konnte im Museum aufgebaut werden. Ich hoffe sie später zu schildern. An dieser Stelle mufs jedoch schon erwähnt werden, dafs ihr Ofen, an die Fletwand anstofsend, vom Flet aus beheizt wird. In der Rückwand des Flets, unter dem Herdrähm bemerken wir das dazu gehörige Schürloch, in welches die Glut des Herdes hineingeschoben wird, durch welches man auch die Asche wieder herausholt, um sie in den direkt darunter befindlichen Aschenkasten aus behauenem Sandstein fallen zu lassen, der auf unserer Abbildung des Flets hinter dem Herde sichtbar ist, und der zugleich auch als Sitz benützt wird. Oberhalb des Schürloches befindet sich eine kleine Öffnung. Es ist der Austritt des Ofenrohres der Dönse, welches hier gleich dem Herdfeuer den Rauch frei zum Herdrähm aufsteigen läfst. Wie sich das Reinlichkeitsgefühl des Bauern mit dem dadurch an der Fliesenwand abgesetzten Rauchstreifen abfindet, werden wir später sehen.

Zur Dönse gehört auch das kleine Fensterchen in der Fliesenwand, durch welches man von innen heraus das Flet und die vorgelagerte Diele überschauen kann. Das Fenster besteht aus vier Scheiben, von denen eine sich nach aufsen öffnet. Es sind grofse viereckig geschnittene Butzenscheiben, sogen. »Nürnberger Flaschen«, wie ich höre, — ein Name, über dessen Herkunft mir leider nichts bekannt ist.

Schliefslich fällt uns an der Rückwand, neben dem besprochenen Fensterchen, noch ein Wandschrank in's Auge, in dessen Türrahmen eine hölzerne Gitterfüllung eingelassen ist, sehr ähnlich der des Wandschrankes von 1616, der sich im Flensburger Museum befindet und den Meiborg a. a. O. S. 153, Abb. 216 wiedergegeben hat. Diese Holzvergitterung ist eine heute fast ganz verschwundene Art des Verschlusses, welche aus der Hand des Schreiners hervorgehend, früher fast in jedem Bürgerhause anzutreffen war, im Grunde eine durchaus mittelalterliche Erscheinung, die besonders bei Lichtöffnungen üblich, einer Zeit entspricht, wo man das Glas noch höher wie heute einzuschätzen pflegte. Sie hat sich aber beim Bauernhause ziemlich häufig erhalten, so dafs wir ihr noch öfter begegnen werden.

Die Seiten des Flets, begrenzt durch die schweren Eichenständer des hinteren Gefaches im Hause, öffnen sich beide nach der äufseren Kübbung. Nur ganz vorn zur Rechten ist ein Stück Riegelwand dazwischen geschoben, welche den Arbeitsraum des Gesindes zum Teil gegen das Flet abgrenzt. Die oberhalb der Kübbungen liegenden Dachräumlichkeiten sind von dem höheren Flet aus erreichbar, gegen welches sie sich beiderseits durch eine, mit einer Holzklappe verschlossene Luke öffnen.

Nach oben ist das Flet gegen das Dach durch eine aus Eichenbohlen bestehende Holzdecke abgeschlossen. Von hier herab begrüfsen den hungernden Fremdling Würste und Schinken, die hier dem Rauche des Herdfeuers

ausgesetzt werden und die in sehr einfacher Weise gegen ihre natürlichen Feinde, die Mäuse, dadurch geschützt werden, dafs sie an einer unter die Balken gelegten zweiten glatten Holzdecke aufgehängt sind, welche sich über die ganze rechte Seite des Flets hinzieht. Hier sind auch in leinenen Beutelchen Sämereien zum Trocknen an einem Kreuzholze aufgehängt. —

Wenn ich somit den Fletraum geschildert habe, so ist damit schon fast alles Nötige gesagt, denn aufser der umfangreichen Herdeinrichtung hat der Raum nicht viel an Ausstattung aufzuweisen: hinter dem Herde neben dem Aschenkasten noch eine kurze Eichenholzbank, einen vielbegehrten Sitz am wärmenden Herdfeuer darbietend, ferner einen Holzkasten als Lager für Torf und Scheitholz zur Feuerung, schliefslich noch im Vordergrunde, mit dem Rücken gegen die erwähnte Trennungswand gestellt, eine Anrichte, die wir später besprechen werden. Sonst findet sich im Flet nur noch kleines Gerät, besonders auf dem Querbord der Hinterwand Koch- und Herdgeräte, die auf seine Bestimmung als Herd- und Feuerraum hinweisen. Der Sattel für das Reitpferd, die langen Moorstiefel mit Holzfufs, die grofse hölzerne Feldflasche alter Form, die Stall-Laterne mit Hornverschlufs vollenden die Ausstattung, zu der wir noch drei zusammengekoppelte, etwa ein Viertelmeter lange Blechtrichter, die zum kerzengiefsen dienen, und den aus Holz geschnitzten »Schöttelkranz« zu rechnen haben. Dieses vielfach von den Schäfern auf der Weide geschnitzte Gerät wird zur Schonung des Efstisches dazu verwandt, die rufsgeschwärzte und sehr heifse Schüssel darauf zu stellen. Es findet sich ebenso wie bei Diepholz auch im Braunschweigischen und ist von Andree a. a. O. S. 261 abgebildet und beschrieben worden. Auch weiter nordöstlich ist das Gerät in gleicher Funktion bekannt, nur ist dort das Material nicht mehr Holz sondern Metall. So erzählt Meiborg a. a. O., S. 22 von Fehmarn: »An der dunkeln Fensterwand hingen blanke Tischkränze, Ringe, auf die zur Schonung des Tisches die heifsen Schüsseln gestellt werden.«

Im Hintergrunde zur linken bemerken wir endlich an den schweren Eisenträger befestigt das Handtuchrick, ein aus gedrehten Stäben zusammengesetztes Holzgestell, über welches das Handtuch gehängt wird (abgebildet bei Andree, a. a. O. S. 190.) Heute wird es, wie mir Herr Baurat Prejawa erzählte, nicht mehr benützt und tritt nur noch in Funktion, wenn eine Leiche im Hause ist, die man auf dem Flet aufzubahren pflegt. In diesem Falle wird ein weifses Laken über das Rick gehängt, eine interessante Sitte, über deren Verbreitung näheres festszutellen wäre, und von der ich nicht zu vermuten wage, ob sie mit der alten Sitte des Bahrtuches in Verbindung zu bringen ist, deren letzten Ausläufer sie dann bilden würde. —

Zur Rechten und zur Linken des Flets nehmen nunmehr die Kübbungen unser Interesse in Anspruch. Wie diese niedrigeren Seitenteile in den Wohnraum mit hineinbezogen sind, haben wir schon früher gesehen. Hier ist es, wo die beiden seitlichen Ausgänge liegen. Sie führen ihren Namen »lütje Dören« mit Recht, denn bei einer Breite von 0,70 m sind sie nur 2,04 m hoch. Sie sind zweiteilig mit einem oberen und einem unteren Flügel, und sie entsprechen damit der in Deutschland meist verbreiteten Art bäuer-

licher Türteilung. Wir werden diese Durchschneidung ebenso am hessischen Hause wiederfinden, sie ist in Saar- und Moselgegend gebräuchlich[33]), für Sachsen bezeugt sie das Bauernhauswerk Lfg. 7, Blatt »Sachsen Nr. 5« und aus dortiger Gegend berichtet auch Gruner bei Wuttke a. a. O. S. 422: »Die Tür ist in halber Höhe geteilt, so dafs die untere Hälfte dem Vieh den Eintritt ins Haus verwehrt, während die obere Hälfte zurückgeschlagen werden kann, um Licht und Luft herein, Rauch und Küchendunst aber hinaus zu lassen.« Diese Querteilung der Tür ist uralter Brauch. Heyne glaubt sie bereits für den altgermanischen Zeitraum voraussetzen zu dürfen, und nach ihm wird sie auch für das Mittelalter z. B. dadurch bezeugt, dafs in einem unechten Neidhardliede ein Bauer im Kampfe die »halbe tür« als Schild benutzt[34]).

Uralter Konstruktion wie die Tür selbst ist auch ihr Verschlufs durch hölzernes Schlofs samt Holzschlüssel, wie es schon Andree (S. 198/9) aus Braunschweig abgebildet und beschrieben hat. In genau derselben Form ist es bereits aus römischen Funden bekannt geworden, und ich kann über seine Geschichte wiederum auf M. Heynes vortreffliches Werk (S. 231/2) verweisen.

Neben den Türen befinden sich die bereits erwähnten Fenster. Sie sind von Anbeginn an offenbar nicht in ihrer ganzen Höhe als ständige Lichtöffnungen gedacht, sondern der untere Teil hatte nur den Zweck, zum Lüften des rauchgefüllten Flets zu dienen. Er war daher nur mit Holzklappen verschlossen, wie man an dem Fenster der rechten Kübbung sehen kann, und ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, dafs diese uns so primitiv anmutende Art nicht etwa nur auf das Bauernhaus beschränkt war, dafs sie vielmehr sich auch an den besten städtischen Bauten findet. Auch an dem im Jahre 1586 erbauten Stadthause in Osnabrück tritt sie auf[35]), und dafs sie nicht nur in Westfalen und Umgegend üblich war, beweist das von Schäfer aufgenommene interessante Haus aus Marburg, welches im Jahre 1320 erbaut worden ist, und welches die breiten Fensteröffnungen des zweiten Oberstockes in der unteren Hälfte mit Läden, in der oberen mit Holzgittern verschlossen hatte[36]) Die Klappen sind jetzt freilich auch am Bauernhause nach Brandis Angaben (a. a. O., S. 284) meistens durch Glasfenster ersetzt, und dem entspricht es auch, wenn wir sie im Museum zwar noch in der rechten Kübbung, auf der Gesindeseite, finden, wenn uns dagegen auf der linken Seite, welche der Familie des Bauern gehört, volle Fensterverglasung entgegentritt.

Die Fenster sind beiderseits 0,74 m hoch und 1,72 m lang. Sie werden durch drei gedrehte Mittelsäulen in vier Felder geteilt, die soweit sie verglast sind — also abgesehen von den erwähnten Klappen sämtlich — sich nicht

33) Vgl. v. Pelser-Berensberg, a. a. O. S. 34a.

34) Heyne, Hausaltertümer I, S. 31 und 168.

35) Vgl. Brandi a. a. O., Taf. 10 und 11.

36) Cuno und Schäfer, Holzarchitektur vom 14.—18. Jahrhundert. Hrsg. vom Verbande deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Berlin. Wasmuth. 1883.

öffnen lassen. Die verbleiten Scheiben sind klein, auf der rechten Seite füllen je 12 — 4 mal 3 — auf der linken je 15 — 3 mal 5 — ein Fensterfeld.

An dem linken Fenster nun bemerken wir mit Erstaunen eine Art der Ausstattung, die wir am allerwenigsten im Bauernhause vermuten würden, und bei der wir deshalb ein wenig verweilen müssen: dieses Fenster zeigt nämlich gemalte Scheiben, und um uns das Auftreten solcher Luxusstücke verständlich zu machen, müssen wir uns kurz an die Geschichte der profanen Glasmalerei erinnern. Schon am Ausgange des Mittelalters ist die Ausstattung der Fenster des Bürgerhauses mit gemalten Scheiben üblich geworden, und sie mufs bald grofsen Anklang gefunden haben. Besonders ist sie bekanntlich in der Schweiz und den angrenzenden Gebieten Deutschlands durch die während des 16. und 17. Jahrhunderts herrschende Sitte der Wappenschenkung gefördert. Im nördlichen Deutschland war sie gegen das Ende des 16. Jahrhunderts ebenfalls schon weit verbreitet, und hier hatte sie auch auf dem Lande Aufnahme gefunden [37]). Dort hat sie sich denn auch erhalten, nachdem sie am Ende des 17. Jahrhunderts in den städtischen Bürgerhäusern zusammen mit den kleinen verbleiten Glasscheiben durch die allgemein in Gebrauch kommenden gröfseren Glastafeln verdrängt worden war. Gerade an der Stelle, wo wir sie auch im Museum bemerken, an den Seitenfenstern des Flets, haben die Bauern durchweg die gemalten Scheiben anzubringen beliebt. Der lange sich forterbende Gebrauch solcher Scheiben war nun ebenso wie ein verhältnismäfsig stattlicher Besitzstand des einzelnen Bauern an derartigen Stücken zum gröfsten Teile wohl nur dadurch ermöglicht, dafs an dieselben eine ganz bestimmte Sitte gebunden war. Das ist der Brauch des sogenannten »Fensterbieres«, welcher darin bestand, dafs bei der Einweihung eines neuen Hauses die zu diesem Feste eingeladenen guten Freunde und Nachbarn — dem süddeutschen »Hausschenk« nicht unähnlich — jeder eine gemalte Fensterscheibe ins neue Heim stiftete. Ebenso wie wir diese Sitte in Diepholz antreffen, war sie auch in der Hamburger Gegend üblich [38]), und nicht minder bezeugt Meiborg sie an der Westküste von Nordfriesland wie in den Heidegegenden Mittelschleswigs [39]).

Die einzelnen Scheiben zeigen in der Ausführung sowohl wie in der Dekoration leichte Verschiedenheiten. So sind nur ziemlich einfach die Scheiben, welche lediglich den Namen des Geschenkgebers durch eine Ranke von zwei Maiblumenstengeln umrahmt, aufweisen, z. B. »Henrich // Jacob // Kramer // Anno 1 // 700 10.« Dafs man es schon mit einem Verfall der Glasmalerei zu tun hat, sieht man aber auch an diesen Scheiben recht deutlich. Die einfachsten sind ganz in dem gleichen dunkelbraunen Sepiaton gehalten, andere zeigen nur einen leisen Wechsel von mehreren Tönen zwischen weifs und sepia und tragen etwa ein Bauernwappen und darunter in einer Barock-

37) Vgl. Justus Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg. 1894. S. 594/5.

38) Vgl. Brinckmann a. a. O., S. 595. — Lehmann a. a. O., S. 55.

39) Vgl. Meiborg a. a. O., S. 76 und 105.

Kartusche den Namen des Spenders, z. B. »Diedrick Schultz« oder »Joh. — Dider. Hemstede 1719.« Auch Handwerkswappen begegnen uns, diese zum Teil in etwas reicherer Farbenausstattung mit gelb, rot und blau, das Wappen entweder nur als Kartusche oder als volles Wappenschild mit Helmdecke, darunter wieder der Stiftername: »Christoph Wöde 1697« oder »Mr. [das ist gleich Meister] Johan, Jacob Holenbecke, Discher [= Tischler] 1730«, ferner »Mr. Herman Henrich Holenbecke, Zimmermeister 1730.« Manche Stifter endlich haben auch sich selbst abbilden lassen, wie sie den Säbel in der Hand und die Pistole am Sattel hängend, hoch zu Rofs daher sprengen. Das Museum besitzt solcher Stücke auch in seiner Glasgemäldesammlung eine ganze Reihe.

Diese letzterwähnten Bilder zeigen so recht deutlich den stolzen selbstbewufsten Sinn jener niederdeutschen Bauern, und nicht minder wird derselbe bewiesen durch die, in Bauernkreisen uns fast komisch anmutende Art der Wappenführung, die wir gleichfalls an jenen Scheiben kennen lernten. Diese Wappen, die sich freilich zumeist um die Regeln der Heraldik nur wenig kümmern, wollen durchaus ernst genommen werden. Es sind teils sogenannte »redende Wappen«, teils führen sie die Haus- und Hofmarken des betreffenden Bauern im Schilde. Wer sich dafür interessiert, kann in dem schönen Buche von Herm. Allmers, »Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe« 2. Aufl. Oldenburg 1875, auf S. 177—180 Näheres darüber nachlesen. Eine zusammenfassende Anmerkung von Meiborg (S. 23) sagt darüber: »Schon im Mittelalter nahmen die Grofsbauern Wappenschilde an; in späteren Jahrhunderten haben sie diese verbessert, ohne sich um die Heroldsregeln zu kümmern. Um 1650 führten sie geschlossene Helme und Helmdecken; nachher nahmen sie das Visier an; um die Mitte des vorigen Jahrhunderts [des 18ten!] kam die Grafenkrone auf, und zu Anfang des jetzigen [19.] waren einige bei der Königskrone angelangt.« Ein Selbstgefühl sonder Gleichen spricht aus diesem Wappenbrauche — abgesehen davon, dafs er zu einer Zeit, wo die Familiennamen noch nicht fest waren, auch einen praktischen Zweck hatte — aber er pafst vortrefflich zu dem würdevollen Wesen dieses kernigen deutschen Volksschlages.

»Der Bauer« — das ist zugleich Titel und Ehrenname des Besitzers — hat sich denn auch trotz des engen Zusammenlebens mit dem Gesinde die eine, die linke Kübbung, wie wir bereits sahen, für sich und seine Familie reserviert. Hier steht unter dem Fenster vor dem langen eichenen Efstisch die schwere Eichenbank mit leicht in ausgestochenem kerbschnittartigen Ornament verzierten Wangen. Sie ist fest in den Estrichboden eingelassen und bildet ein unverrückbares Glied des Hauses, ähnlich wie Gruner aus einem Gehöfte in Kaditz bei Dresden vom Jahre 1762 berichtet: »In den Wohnräumen des Erdgeschosses finden sich noch auf kräftigen Kragsteinen die Wandbänke vor, die somit einen Teil des Gebäudes bilden«[40]). Über dem

40) O. Gruner, Weitere Beiträge z. Erforschung volkstümlicher Bauweise. Leipzig. 1894. S. 30/31.

Tische hängt die kleine blecherne Öllampe der »Krüsel«, ihr Docht ist aus dem Marke einer Binsenart, ebenso wie es auch Meiborg a. a. O., S. 108 aus Schleswig berichtet. Wir werden in der »Dönse« mehrere Bündel solcher Markstreifen zu eben jenem Zwecke gesammelt unter der Decke aufgehängt finden. Die Befestigung des Krüsels entspricht in kleinerem Mafsstabe genau derjenigen des Kessels über dem Herdfeuer. An der Wand ist ein langer drehbarer Galgenarm in Holzzapfen eingelassen. Er dient dazu, die Seitenrichtung bei der Verschiebung des Krüsels zu regulieren, während die Längsrichtung dadurch verstellt werden kann, dafs der »Stubenhal«, an welchem der Krüsel hängt, vermittels einer Lederschlaufe frei beweglich über den Galgenarm hin und her geschoben werden kann. Der »Stubenhal« ist das hölzerne Urbild des Kesselhakens, den wir unter den Herdgeräten bereits kennen lernten, und von dem man wohl annehmen darf, dafs er ursprünglich gleichfalls aus Holz bestanden hat, bevor man den besonders in so grofser Nähe des Herdfeuers sehr empfehlenswerten Materialwechsel vorgenommen hatte. Genau denselben »Stubenhal« beschreibt auch v. Pelser-Berensberg a. a. O., S. 26 aus der Moselgegend, wo im übrigen die Befestigung desselben unter der Decke durch einen etwas anders konstruierten Drehbalken erfolgt und zwar in derselben Weise, wie wir sie später in Hessen kennen lernen werden[41]).

In der linken Seite der Kübbung haben — der besonderen Aufsicht der Bäuerin anvertraut — auch die Geräte zur Flachsbereitung ihre Aufstellung gefunden. Hierher öffnet sich, in die Wand des Hintergrundes eingebaut, die Butze, die niedrige Schlafstätte des Bauernpaares, auf die wir bei Besprechung der Dönse noch näher zurückkommen müssen. Ihre beiden Schiebetüren sind in Kerbschnitt mit Kreisornamenten und mit stilisierten Tulpenstengeln und Herzen geschmückt und sie tragen die Inschrift: »Anno 1741. — Berrendt Arck//ren. Berg // D. 9. D. Z [=Dec.?] // In . Yesu . Maria // Hertz . Vnd . Munden. [sic!] Habe . Jch // Die . Beste . Ruh . Ge . Fvn//den.« Bei dieser Gelegenheit mache ich auf eine Eigentümlichkeit solcher Inschriften aufmerksam, die sich an allen bäuerlichen Altertümern Deutschlands häufig findet, die sich aber auch vielfach in den Städten feststellen läfst, und die uns hier zum erstenmale begegnet. Die biederen Handwerksleute nämlich, die solche Inschriften herzustellen hatten, schnitzten und meifselten flott darauf los, und dabei passierte es ihnen, die des Schreibens so wie so nicht allzusehr gewohnt waren, denn recht häufig, dafs sie sich verschrieben. Im vorliegenden Falle, wo »Wunden« in »Munden« entstellt wurde, ist die Korrektur ja leicht vorzunehmen, vielfach aber kommt auch ein solcher Unsinn heraus, dafs man an der richtigen Lesung verzweifeln mufs, und dafs die betreffenden Inschriften einen höchst rätselhaften Eindruck machen. Man darf sich dadurch nicht beirren lassen, und ich wenigstens mufs gestehen, dafs ich in solchen Fällen stets geneigt bin, zunächst an eine verderbte Schreibung zu denken, eine Annahme, die auch wohl nur in den seltensten Fällen täuschen wird.

41) Bezüglich des Krüsels und seines Gebrauches im Braunschweigischen verweise ich auf Andree a. a. O., S. 255/6.

Die rechts gelegene Kübbung (auf unserer Abbildung nicht sichtbar) haben wir bereits als die Abteilung für die Dienstboten kennen gelernt. Unter dem vierteiligen Fenster mit den bereits besprochenen Klappläden sehen wir dort eine Kastenbank, davor einen Klapptisch, über welchem ein Krüsel in der beschriebenen Weise aufgehängt ist. An der mit Fliesen belegten Rückwand hängt neben der dritten, ins Kammerfach führenden Tür ein Bettwärmer, der durch seine grofse Messingpfanne mit reichem durchbrochenem Deckel in die Augen fällt und der einen häufig wiederkehrenden Teil des niederdeutschen Hausrates ausmacht [42]). Wir werden ihm in den übrigen Stuben noch verschiedentlich begegnen.

Der ganze übrige Teil der Rückwand dieser Kübbung wird durch eine Anrichte ausgefüllt, einen niederen zweitürigen Kasten mit darauf gesetztem Tellerbord, und dieser Anrichte entsprechen dann in der ihr gegenüberliegenden umbauten Ecke der Kübbung zwei weitere Tellerbörte mit meist moderner Irdenware. Ebendort befinden sich auch das Wasserschaff, der grofse hölzerne Spülstand und der Gossenstein, von welchem das Spülwasser durch die Wand nach der Traufrinne des Hauses abfliefst.

Aufser jener Anrichte an der Hinterwand bemerken wir noch ein zweites ebensolches Möbel ganz vorn im Flet, mit dem Rücken an die kurze Zwischenwand zur Kübbung angelehnt. Dieses Bauernbuffet hat unten einen dreiteiligen Schrank, der, wie auch die im Museumsgang aufgestellten niederdeutschen Möbel auf kufenartig vorspringenden, am vorderen Kopfe ausgeschweiften Fufsleisten ruht. Darüber erhebt sich das Tellerbörd mit oberem Gesims. Der untere Kasten sowohl als die obere Abschlufsleiste des Bords sind mit leicht ausgestochenen Barockranken verziert. Die an den vorderen Rändern der Bördleisten angebrachten Knöpfe sind nicht etwa dazu bestimmt, dafs die Zinnlöffel dazwischen gesteckt werden sollen, sondern in die weiteren Abstände von Knopf zu Knopf werden die Teller mit dem Tellerrande hineingehängt, eine Art der Befestigung, die verschiedentlich das Ausbrechen des Tellerrandes herbeiführen mufs, zumal wenn die innere Dekoration der Teller gezeigt werden soll, und diese infolge dessen mit der Schüssel nach vorn zwischen die Knöpfe gesteckt werden.

Diese vordere Anrichte zeigt die Holzfarbe, ebenso auch eine ähnliche, die im vorderen Museumsgange aufgestellt ist (vgl. Fig. 6). Wenn das dritte Stück dieser Art — das an der Hinterwand der rechten Kübbung — eine koloristische Behandlung zeigt, so ist zwar zuzugeben, dafs der farbige Anstrich wohl den Eindruck macht, als sei er von Anfang an ein Teil der künstlerischen Ausstattung jenes Möbels gewesen, im allgemeinen aber scheinen diese Möbel lediglich auf die plastische Verzierung — unter Verzicht auf die Farbe — berechnet zu sein. Schliefslich ist es auch wohl nicht unnötig, hervorzuheben, dafs alle drei Anrichten eine verständnisvolle, dem konstruktiven Sinne entsprechende Durchführung des Rahmenwerkes aufzuweisen haben. Das ist nämlich durchaus nicht überall der Fall, weil die bäuerlichen Hand-

42) Vgl. auch v. Pelser-Berensberg a. a. O., S. 26b.

werker das mit der Renaissance neu eindringende Rahmenwerk vielfach lediglich für eine dekorative und nicht auch für eine konstruktive Neuerung genommen haben, und deshalb nur den Schein des Rahmenwerkes bei ihren

Fig. 6. Anrichte aus der Gegend von Diepholz.

Möbeln erweckten, indem sie es auf die feste Bretterunterlage aufleimten. Wir werden dieser Art, die meines Erachtens doch wohl auch als ein Zeichen der Rückständigkeit sowohl wie der verständnislosen Abhängigkeit vom Stadtleben zu betrachten ist, noch verschiedentlich begegnen.

Näher auf die niederdeutschen Möbel einzugehen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Nur vorübergehend mache ich darauf aufmerksam, dafs im vorderen Museumsgange noch eine Reihe von niederdeutschen, westfälischen

Fig. 7. Niederdeutscher Schrank vom Jahre 1660. Bezeichnet: „Talke Meinie."

und rheinischen Möbeln zur Aufstellung gelangt ist, die in verschiedener Weise teils mit ausgestochenen Ornamenten, teils mit Kerbschnitt, teils mit Holzeinlagen verziert sind. Einige ältere, mit Bandrollen dekorierte Stücke stammen aus den Jahren 1582, 1583 und 1620, andere sind bezeichnet: »Im · Jahr · 1660 · Den · 7 · Julius · Talke · Meinie« (vgl. Fig. 7), ferner: »Johan Wem-

mie · Anno 1677« und »Grette Levers Anno 1706.« oder: »Herr Gib Mir Deinen Gnaden Segen Daran Jst All Mein Thun Gelegen — Anno 1729 Grete Meiers von Ape.« Aus dem folgenden Jahre stammt der Schrank mit der Inschrift: »Ohra Et Labohra — Anna Elisabeth — Schapers — Anno 1730.« Der jüngste schliefslich ist bezeichnet: »Johan Peter Viertel Anno 1790.« (Vgl. Fig. 8.) Alle diese Möbel behandelt Dr. Hans Stegmann des näheren in seinen Aufsätzen »Die Holzmöbel des Germanischen Museums«, auf die ich hier verweisen kann, indem ich nur die dort abgebildete hierher gehörige Bettstatt in Fig. 9 wiedergebe.

Ebenso kann ich auch bezüglich der niederdeutschen Stühle, deren Sammlung eine stattliche Vermehrung erfahren hat, auf einen in den »Mitteilungen« Jahrg. 1897 S. 74 ff. erschienenen Aufsatz von Karl Schaefer, »Deutsche Bauernstühle« hinweisen, aus welchem die Fig. 10, einen Vierländer Stuhl von 1793 darstellend, und Fig. 11 mit der Abbildung eines Altenländer

Fig. 8. Westfälische Truhe vom Jahre 1790. Bezeichnet: „Johan Peter Viertel."

Bauernstuhles vom Jahre 1798 entnommen sind. Die meisten jener Stühle sind Brautstühle und sind mit der Jahreszahl und dem Namen der Besitzerin bezeichnet. Ich mache nur auf die reiche Ausstattung dieser Stühle aufmerksam, deren Ornament teils ausgestochen, teils ausgesägt, oder auch in Kerbschnitt ausgeführt ist, und die vielfach durch zierlich gedrechselte Beine und Armlehnen sich auszeichnen.

Nach dieser kurzen Abschweifung kehren wir zu den Anrichten des Flets zurück. Ich habe, von ihnen ausgehend, nur deshalb die übrigen niederdeutschen Möbel berührt, um darauf hinzuweisen, dafs sie nicht nur als Träger einer bestimmten Funktion des bäuerlichen Haushaltes, sondern auch als Möbel mit bestimmten kunstgewerblichen Zusammenhängen zu betrachten sind. Es erübrigt noch die bäuerliche Keramik zu besprechen, die auf jenen Anrichten aufgestellt ist. Das blau dekorierte graue Steinzeug, welches zur Aufnahme von eingemachten Sachen bestimmt ist, bietet kein hervorragendes Interesse. Dagegen bemerken wir auf der Anrichte vorn im Gange neben Nassauer Stein-

zeug, welches bis nach Diepholz gedrungen ist, eine sehr interessante Art von Irdenware, welche aus dem Braunschweigischen stammt. Es sind unglasierte graue Schüsseln, die sehr wirkungsvoll in der Weise dekoriert sind, dafs die Konturen der Verzierungen mit blauer Glasur gezeichnet und dann die Innenflächen der Figuren mit einer sehr leuchtenden, dick aufgetragenen Okerglasur ausgefüllt sind, welche den Eindruck der Stücke zumeist beherrscht. Das eine dieser Stücke, eine grofse Milchschüssel mit springendem Welfenpferde

Fig. 9. Himmelbettstatt aus Westfalen.

ist gezeichnet »1794«, eine andere kleinere mit der Darstellung eines Hahnes trägt die Jahreszahl 1812. Fig. 12 gibt eine Vorstellung von dieser Art Irdenware, die übrigens mit Diepholz nichts zu tun hat[43]).

Was uns an der Ausstattung der Anrichten nun aber am meisten in die Augen fällt, das sind die Bauernfayencen die mit ihren leuchtenden Farben einen angenehmen Wechsel in das gleichmäfsige dunkle Braun der Umgebung

43) Bezüglich der niederdeutschen Bauernschüsseln erwähne ich u. a. einen Beitrag, in den »Mitteilungen aus dem Museum für deutsche Volkstrachten«. H. 4. S. 142.

bringen. Wir werden solchen Fayencen noch öfter in den Bauernstuben begegnen, und deshalb will ich von vornherein wenigstens so viel feststellen, dafs es sich bei diesen Fayencen nicht etwa um eine Bauernarbeit handelt. Jene Teller und Schüsseln sind vielmehr die Erzeugnisse kleinerer Fayence-Fabriken, die besonders im 18. Jahrhundert im Betriebe gewesen sind, die aber nicht so sehr für einen weiteren Export oder für den grofsen Markt der Städte gearbeitet, als vielmehr die kleineren Landstädtchen wie die bäuerlichen Gemeinden ihrer Umgebung mit dem nötigen Bedarf an Fayencen versorgt haben. Eine natürliche Folge dieser gezwungenen oder freiwilligen Be-

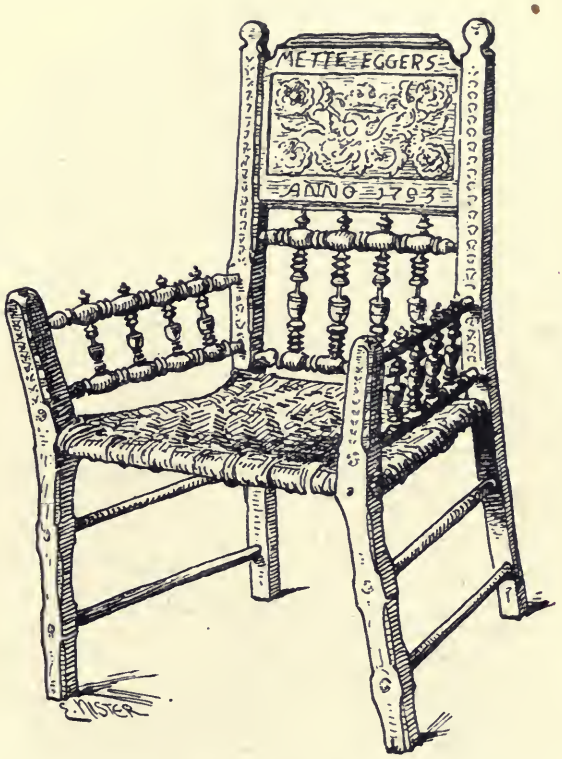


Fig. 10. Vierländer Stuhl vom Jahre 1793.

schränkung war es, dafs die Dekoration solcher Ware nur von mittelmäfsigen Malern besorgt wurde, und dafs sie auch von vornherein auf den Geschmack der Abnehmer berechnet werden mufsten. So haben sie vielfach den Stempel des Bäuerlichen rein aufgeprägt erhalten, so sind sie vielfach mit erbaulichen oder beschaulichen, oder auch lustigen Sprüchen und Inschriften versehen, die so stimmungsvoll der ganzen Anschauungsweise der Bauern entsprechen [44]), und so machen diese Teller, die auf kunsthistorische Beachtung kaum grofsen Anspruch erheben können, einen recht wichtigen Teil der deutschen Volksaltertümer aus.

44) Eine Reihe solcher Sprüche ist mitgeteilt bei Brinckmann a. a. O., S. 262. Auf ihn ist auch sonst hier zu verweisen, besonders vgl. S. 332.

Die in unserem Diepholzer Flet befindlichen Bauernfayencen gehören zum gröfsten Teile zu der grofsen Schenkung bäuerlicher Kunst- und Altertumsgegenstände, die Herr Dr. O. Kling aus Frankfurt a. M. dem Museum anvertraut hat. Sie wurden, wie genannter Herr mir gütigst mitteilte, in Münster gekauft, tragen aber keine Fabrikmarke, sodafs ich über ihre Herkunft keine genaue Mitteilung machen kann. Deutlich erkennbar sind darunter zwei verschiedene Sorten. Die eine bevorzugt mehr figürliche Darstellungen, welche

Fig. 11. Altenländer Stuhl vom Jahre 1798.

auf bläulich-weifsem Grunde in blau, gelb und manganviolett gemalt sind und sich besonders dadurch auszeichnen, dafs ihre Dekoration vom Grund des Tellers ausgehend auch auf den Rand überspringt und also die ganze Tellerfläche mit einer ununterbrochenen Darstellung ausfüllt. Die andere Art hat eine gelblich-weifse Glasur und bevorzugt im Dekor mehr Pflanzenmotive, verfügt auch über reichere Farbenmittel, besonders auch über rot, welches den anderen fehlte. Der Rand ist für sich dekoriert und zwar mit Streublumen oder Rankenwerk.

Fig. 13 und 14 geben von dieser Art, die unter dem Namen der westfriesischen Stadt Makkum geht, eine Vorstellung. Neben diesen beiden besonders auffallenden Sorten finden sich dann in einzelnen Vertretern noch eine Reihe anderer, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Ein dahin gehörendes, wahrscheinlich ostfriesisches, sonst vielleicht aus der Gegend von Lübeck stammendes Stück mit buckelartig façoniertem Rand und Boden gibt Fig. 15 wieder. —

Fig. 12. Niedersächsische Irdenschüssel vom Jahre 1794.

Von einzelnen kleineren Geräten abgesehen haben wir somit die ganze Ausstattung des Flets kennen gelernt, und wenn wir nun noch einen letzten Überblick auf dasselbe werfen, so fällt uns besonders eine verhältnismäfsig grofse Sauberkeit auf. Dieselbe ist ohne Zweifel in dem Raume nur sehr schwer zu erhalten, zumal wenn man den ewig flackernden Rauch des Herdfeuers bedenkt, und so gibt uns denn auch Andree a. a. O., S. 177/8 eine Beschreibung von der Unsauberkeit der Braunschweigischen »Dälen«, wie sie

schlimmer kaum gedacht werden mufs. Allein ich betone ausdrücklich, dafs für das Diepholzer Flet der landeskundige Herr Baurat Prejawa grofses Gewicht auf die Sauberkeit besonders auch der Wände legte, und es mag sein, dafs in dieser Beziehung ein tiefgehender Unterschied im Wesen der Niedersachsen, Friesen und Westfalen festzustellen ist. Mir steht darüber kein Urteil zu. Wir bemerken, dafs die Fliesen der Rückwand trotz des nahen Herdfeuers blitzsauber gehalten sind. Nur an der Stelle, wo vom Ofen der Dönse her der Rauch herausströmt, ist das nicht durchzuführen, aber auch hier sieht man, dafs auf Ordnung ge-

Fig. 13. Fayence-Teller, als Makkumer Fabrikat geltend.

halten wird, denn der Rauch ist an den Seiten weggeputzt und bedeckt nur über dem Ofenrohrloche in einem scharfen Dreieck bis hinauf zum Herdrehm die Rückwand. Auch auf unserer Abbildung ist das noch zu erkennen. Die Wände werden im allgemeinen sorgfältig weifs gehalten, der Anstrich wird häufig hergestellt, besonders vor den grofsen Festen erneuert. Das einzige, was gründlich schwarz bleibt, ist der Herdrehm und der obere Teil der Rückwand. Hier setzt sich der Rufs in dicker, glänzend schwarzer Schicht an, die ganze Fläche mit gleichmäfsigem schwarzbraun bedeckend. Aber gerade an dieser Stelle zeigt sich der bäuerliche Ziersinn in einer Weise, die unser gröfstes Interesse wachrufen mufs. Diese Rufsfelder werden nämlich zu den

Festtagen in der Weise dekoriert, dafs der Bauer mit freier Hand weifsen Sand in den leicht klebrigen Grund hineintupft und den Letzteren also mit Linienornamenten überspannt, die unter reichlicher Verwendung der Spirale filigranähnliche Blumenstengel in leuchtendem Weifs sich von dem dunklen Grunde abheben lassen. Diese Art der Dekoration, die mit einer Jahre lang gewachsenen Rufsschicht zu rechnen hat, im Museum nachzuahmen, wollte leider nicht befriedigend gelingen. Der aufmerksame Beschauer wird die Spuren unseres wieder verwischten Versuches aber noch an der Rückwand

Fig. 14. Fayence-Teller, als Makkumer Fabrikat geltend.

erkennen können. Im ganzen liefert diese Art der Dekoration einen höchst merkwürdigen Beitrag für die Urgeschichte der Kunst, und es wäre eine dankenswerte Aufgabe für die volkskundlichen Forschungen jener Gegend, die Verbreitung dieses Brauches festzustellen und vor allem eine gröfsere Zahl solcher Dekorationsmotive nach den Originalen, die immer vom Rufs wieder sehr schnell verdeckt werden, bekannt zu geben. —

Wir verlassen das Flet, um in der dahinterliegenden zugehörigen »Dönse« Umschau zu halten. Der Name dieses Raumes entspricht dem ostfriesischen

45) Vgl. Stürenburg a. a. O., S. 35. Heyne a. a. O., S. 123 und 166. Andree a. a. O., S. 189.

»Dörrns«, welches eine mit einem Ofen versehene Stube bezeichnet[45]) und wahrscheinlich als ein slavisches Lehnwort zu betrachten ist. Jedenfalls haben wir schon früher gesehen, dafs dieser Raum baugeschichtlich eine spätere Zutat im niederdeutschen Hause darstellt, so dafs der aus der Fremde übernommene Name nichts auffallendes bietet. Diese Stube hat, wie wir sogleich bemerken und wie auch Brandi a. a. O., S. 286/7 richtig hervorhebt, vor dem Herdplatze des Flets die bessere Beleuchtung, vor dem Efsplatze des-

Fig. 15. Niederdeutscher Fayence-Teller unbekannten Fabrikats.
(Ostfriesisch oder Gegend von Lübeck?)

selben die Heizbarkeit mittels eines Ofens, vor beiden die Abtrennung von der Diele und von den Viehständen voraus. Räumlich ist sie dagegen bedeutend mehr als jene beschränkt, was unzweifelhaft als eine direkte Folge der Beheizungsansprüche zu erklären ist. So zeigt unsere Dönse denn bei einer Höhe von 2,63 m nur eine Länge von 5,74 m und eine Breite von 3,48 m, wobei allerdings mitgeteilt werden soll, dafs Länge und Breite in Rücksicht auf den verfügbaren Museumsraum ein wenig beschnitten werden mufsten.

Die Tür, durch welche wir eintreten, ist 0,85 m breit und 1,63 m hoch. Ist der Bauer des Hauses nur ein durchschnittsmäfsig grofser Mann, so mufs

er sich bücken, so oft er hier ein- und ausgeht. Fast hat man den Eindruck, als sei auch die Tür so klein wie möglich gemacht, um die Stubenwärme nur wenig entweichen zu lassen, das ist eine Beobachtung, die man durchgehend am deutschen Bauernhause, freilich auch am älteren Bürgerhause machen kann. Die Tür ist durch eine Querleiste in der Mitte im Ornament geteilt. (Vgl. Fig. 16.) [Taf. II.] Sie zeigt Rahmenwerk und Füllungen mit Säulenstellungen, aber es ist keine wirklich gestemmte Arbeit, sondern das Rahmenwerk ist nur äufserlich auf das glatte durchgehende Türbrett aufgepappt in der verständnislosen Weise, von der schon oben die Rede war. Ehemals — das hat sich beim Ablaugen der ganz roh überstrichenen Tür ergeben — war alles dunkelblau, gelb und rot bemalt, heute aber zeigt die Tür nur die braune Eichenholzfarbe, denn die koloristische Behandlung ist abgelaugt worden. Man wird das überhaupt verschiedentlich bemerken, dafs die Farbe erst im Museum entfernt worden ist, und im allgemeinen wird man das wohl als berechtigt anerkennen, denn da manche Stücke mit der Farbe, andere aber ohne solche in den Besitz des Museums gelangten, konnte nur auf diese Weise eine Einheitlichkeit erzielt werden. Man mufs sich nur klarhalten, dafs damit zugleich ein älterer Zustand der Möbel wiederhergestellt worden ist, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs hier eine ganz farblose Periode der Möbel mit lediglich plastischer Behandlung bestanden hat, weil an manchen Stücken die Farbe deutlich als spätere Zutat zu erkennen war. Besonders spricht auch für diese Annahme der Umstand, dafs die Farbe wirklich völlig zu entfernen war. Das wäre aber nicht möglich, wenn das Möbel sogleich nach seiner Fertigstellung angestrichen wäre, denn dann wären bei der Natur des Eichenholzes die Farben in die frischen Poren so tief und fest eingedrungen, dafs sie durch einfaches Ablaugen überhaupt nicht zu entfernen sein würden. Eine erste farblose Periode des Möbels ist daraus mit Sicherheit zu konstatieren. Demgemäfs sind alle im Flet und der Dönse befindlichen Möbel, sofern sie bemalt waren, abgelaugt worden. Eine Ausnahme hat dabei nur die Anrichte an der Hinterwand der rechten Kübbung erfahren, denn dieses Stück macht wirklich den Eindruck, als wäre es von Anfang an so wie es noch heute dasteht, bemalt gewesen, und deshalb durfte sein Aussehen nicht wohl verändert werden, obwohl es nun eine gewisse Ausnahmestellung bekommen hat. Ähnliches wird man auch sonst gelegentlich in den Sammlungen beobachten können. Wir haben aber wohl mit Recht eher solche Unterschiede in Kauf nehmen wollen, als dafs wir in Rücksicht auf die Einheitlichkeit zu radikal beim Ablaugen vorgegangen wären. Übrigens scheint hier überall die plastische Behandlung das beherrschende Moment gewesen zu sein und dadurch bewirkt zu haben, dafs — soviel mir bekannt ist — ein eigentlicher koloristischer Lokalstil sich nicht entwickelt hat.

In der Dönse findet sich nun reiche Gelegenheit zu plastischem Schmuck, der fast durchweg in Form von ausgestochener — oder von Kerbschnittarbeit auftritt. Die Eichenholzdecke, die dem Raume einen gemütlichen und wohlhabenden Eindruck zugleich gibt, ruht auf sechs Balken mit abgefafsten Kanten. Die Wände sind bis über Mannshöhe vertäfelt und zeigen nur oben einen

schmalen Streifen des weifsen Verputzes. Am oberen Rande ist die Vertäfelung durch ein ringsum laufendes Bord für Teller, Krüge, Leuchter und ähnliches Gerät begrenzt, welches nach vorn mit einem, fast möchte man sagen zarten, ausgeschnittenen Gitterchen abgeschlossen ist. Die Vertäfelung selbst besteht dagegen aus etwas über handbreiten — 14 cm breiten — einzelnen Tafeln, welche von oben bis unten ornamentiert sind, abwechselnd überfallende Blätter oder eine sehr stark stilisierte Traubenranke in ausgestochener, zimmermannsmäfsiger Arbeit zeigend. Auch hier tritt uns lediglich das Holz der — übrigens massenhaft verfügbaren — Eiche entgegen. Die Vertäfelung ist nur zum Teil alt; der gröfsere Teil ist neu hergestellt worden.

Die Vertäfelung wird an den beiden Aufsenwänden durchbrochen durch je zwei Fenster, an den beiden Innenwänden durch zwei Türen — die Eingangstür und eine zweite in der hinteren rechten Ecke — durch den Ofen und durch zwei Butzen. Betrachten wir zunächst den Ofen, dieses Hauptstück der Dönse, ohne welches dieselbe überhaupt nicht entstanden sein würde. Er lehnt sich, wie wir bereits sahen, an die Wand zum Flet an, die an eben dieser Stelle aus Rücksicht für die Feuersgefahr nicht vertäfelt ist, sondern mit ihrem weifs verputzten Mauerwerk ein wenig aus der braunen Vertäfelung hervorragt. Auf ihrer Fufsleiste sowie auf zwei vorderen kurzen Eisenfüfsen ruht die Bodenplatte des Ofens, welcher sich über dieser Platte als ein einfacher länglicher Eisenkasten aufbaut. Er besteht aus gufseisernen Platten, die an den beiden Längsseiten »Konnich Salomonis erste Gericht« darstellen. Die Vorderseite zeigt ein Bild des Brudermordes mit der Bezeichnung: »Kain schlug Abel dod.« Unter diesen grofsen Bildern befinden sich auf allen drei Seiten Medaillons, die unter andern den Sultan vorführen, hier sehen wir auch die Jahreszahl 1658. Die Platten sind durch verschraubte Leisten zusammengehalten, die an den beiden vorderen Kanten und den Ecken durch aufgesetzte Messingknöpfe verziert sind. Woher die Ofenplatten bezogen wurden, vermag ich leider nicht anzugeben. Die in Braunschweig vorkommenden ähnlichen Stücke wurden auf dem Harze gegossen [46]), aber wieweit das Absatzgebiet von dort aus sich erstreckte, ist mir nicht bekannt. Über der Oberplatte des Ofens erhebt sich ein kurzes Rohr, dessen Rauchöffnung in der Rückwand des Flets wir bereits kennen lernten.

Den gröfsten Teil der beiden inneren Wände nehmen nun aufser den Türen die beiden »Butzen« ein. Es sind das die jetzt mehr und mehr im Verschwinden begriffenen Bettnischen, die Brandi a. a. O., S. 286 als »slaopstäl, durk, duttig oder dudk« bezeichnet, und von der Andree a. a. O., S. 191 aus dem Braunschweigischen sagt: »Zuweilen trifft man noch als eine Art von Alkoven von den Stuben abgezweigt und dann in die Däle hinausreichend die butze, die früher weit allgemeiner war. Der enge, etwa 2 m lange, 70 cm über dem Boden liegende Raum genügt gerade, um ein grofses

46) Vgl. Andree a. a. O., S. 189, Anm. 1.

Fig. 16. **Dönse aus der Gegend von Diepholz.**

Bett aufzunehmen; er ist nach der Stube zu durch breite Kattunvorhänge oder durch Schiebetüren abgeschlossen. Es ist ein luft- und lichtleerer Raum, in welchem, selbst am Tage, die unordentliche Fülle der nicht geordneten, auf Stroh aufgelagerten Federbetten sichtbar wird. Er dient mehreren Personen zum Schlafen und ist weder reinlich noch gesund. Im Kreise Gifhorn sind die butzen noch häufiger als im Braunschweigischen, wo sie allmählich ganz verschwinden.« Diese Beschreibung trifft auch auf unsere Butzen, von denen nur die eine eingerichtet werden konnte, völlig zu. Der Vollständigkeit halber ist nur noch der »Beddlichter«, ein in der Mitte der Butze von der Decke herabhängender wollener Bettquast zu erwähnen, an welchem man sich aufrichtet (= »lichtet«)[47], ferner das kleine Schränkchen, welches zu Häupten des Bauern in die Butze eingebaut ist und zur Aufbewahrung von Geld und Wertsachen dient, schliefslich noch die »Beddpfanne«, der Bettwärmer, dem wir bereits im Flet begegnet sind. Im übrigen bemerken wir hier ebenfalls die blau und gelb gestreiften und geblümten Kattunvorhänge vom Anfang des 19. Jahrh., den Kopfkissenbezug, die »Bühre«, aus schlesischem Leinen mit der Darstellung von Josua und Kaleb — weifs auf blauem Grunde — und die aus einzelnen bunten Kattunflicken sternförmig zusammengesetzte Bettdecke. Die nach dem Flet sich öffnenden, aus dem Jahre 1741 stammenden Schiebetüren wurden schon beschrieben, jetzt betrachten wir diejenigen, die nach der Dönse hinführen, die ebenso wie die ganze Vorderwand der Butze mit kräftigen geschnitzten bäuerlichen Barockformen verziert sind und die Bezeichnung tragen: »Anno 1719, 25. Februarius.« Diese Butze, für die Stürenburg (S. 11) auch den Namen »Beddstäh« anführt, ist die einheimische Urform des niederdeutschen Bettes, und dafs die bewegliche Bettstelle, welche sie jetzt verdrängt, von Anfang an etwas Fremdes ist, ersieht man auch schon aus dem Namen, den es trägt: »Leetkant«, denn derselbe ist ein umgedeutschtes Fremdwort und wird vom franz. lit de camp abgeleitet.

An den äufseren Wänden der Dönse bemerken wir ebenfalls die Eichenvertäfelung, dieselbe wird sowohl an der Lang- wie an der Schmalseite durchbrochen von je zwei Fenstern. Diese sind zweiflüglich und durch eine Mittelsäule getrennt. An der Säule werden die nach aufsen auffallenden Flügel vermittelst Haken befestigt. Sie sind 0,93 m hoch und 0,42 m breit, und sie bestehen aus je 15 in drei Reihen angeordneten verbleiten Glasscheiben, die den traulichen Eindruck der Stube wesentlich zu erhöhen wohl geeignet sind.

Die Ausstattung der Dönse ist bald aufgezählt. Wie bei den allermeisten deutschen Bauernstuben so steht auch hier der Tisch (vgl. Fig. 17) in der Fensterecke vor zwei eichenen Bänken. Über ihm hängt der Stubenhal, den wir auch aus dem Flet schon kennen. In der Ecke hängt zwischen den Fenstern ein pyramidenähnliches Eckbörd an der Wand, auf welches Glas, Porzellan, Pfeife etc. gestellt werden. In der gegenüberliegenden Ofenecke steht neben

47) Vgl. Stürenburg a. a. O., S. 11, auf ihn ist auch wegen der übrigen Ausdrücke zu verweisen.

dem Ofen und dem erwähnten Fensterchen zum Flet der Lehnstuhl für den Grofsvater. Vor dem Ofen erblicken wir die Wiege, ein schweres Möbel aus Eichenholz. Sie zeigt an den Langseiten unten einen leistenartigen Fries mit überfallenden Blättern, genau wie an der Wandvertäfelung. Darüber sind zwei aus einem Herzen herauswachsende Barockranken ausgestochen und die Jahreszahl: »Anno 1728.« Ein paar strohgeflochtene Stühle mit Sitzkissen und ein Spinnrad mit der Bezeichnung: »M. A. B. B. 1825« sind noch zu erwähnen. Schliefslich aber bedürfen vor allem noch die beiden in der dritten und vierten Ecke stehenden Truhen eines erklärenden Wortes.

Die Truhe ist im Altertum das einzig gebräuchliche Kastenmöbel, welches zu Aufbewahrungszwecken diente. Möglich, dafs es von dort aus auf die

Fig. 17. Tisch aus der Gegend von Diepholz.

späteren europäischen Kulturvölker sich vererbt hat, jedenfalls ist die Truhe, wie Brinckmann a. a. O., S. 605 sagt, »das wichtigste Kastenmöbel des Mittelalters und der Renaissance und hat auch bis zur Mitte des 17. Jahrhdts. in Deutschland sowohl wie in Frankreich und Italien im Bürgerhause sich erhalten, wo sie dann durch den Schrank verdrängt wird, während sie im Bauernhause ständig im Gebrauche bleibt.« So werden wir ihr auch in den übrigen Bauernstuben noch häufig begegnen, wenn wir sie in der Dönse freilich gleich zweimal antreffen, so mag das vielleicht des Guten etwas zu viel sein. Die eine der beiden zeichnet sich durch schweres Eisenbeschläge aus und trägt die Buchstaben: M. C. S. M. 1790, die andere niedrigere ruht auf den uns schon bekannten schlittenkufenartigen Fufsleisten und ist innerhalb ihres kräftigen Schnitzwerkes bezeichnet: J. M. L. 1769. Alle diese einge-

schriebenen Buchstaben sind nichts weiter als die Anfangsbuchstaben von Namen, und zwar vom Namen des betreffenden Mädchens, welches das Stück mit in die Ehe bekommen hat, oder auch von den Namen beider Brautleute. Die Jahreszahl bezeichnet das Jahr der Hochzeit und in den meisten Fällen zugleich dasjenige der Entstehung des Möbels, bei den geschnitzten Möbeln kann man das durchgehends mit Sicherheit annehmen, bei den gemalten mufs man dagegen mit der Ausnutzung der Jahreszahl vorsichtiger sein, weil dort offenbar alte Möbel verschiedentlich für den neuen Hausstand neu übermalt und mit dem Namen und Hochzeitsjahr der neuen Besitzerin bezeichnet worden sind, die sie von der Mutter oder vielleicht schon von der Grofsmutter her übernahm. Hier mufs man also die Augen aufmachen!

Bezüglich der im Museumsgange mehrfach aufgestellten friesischen Truhen und ihrer Dekoration, von denen zum Teil früher schon die Rede war, mache ich nur auf den auffallenden Mangel an figürlichen Darstellungen aufmerksam, die Verzierungen bestehen meist in Linienornamenten, in Zahnschnitten,

Fig. 18. Niederdeutsche Truhe. Bezeichnet: J. M. L. 1769.

Flechtbändern und Perlstäben, in jenem Fächerornament, welches man auch in der Dekoration des Balkenwerkes der nieder- und mitteldeutschen Fachwerkwände so häufig antrifft[48]), sowie schliefslich auch in naturalistischen Dekorationsmotiven wie Blattwerk, Traubenranken etc. Wegen der niederdeutschen Truhen verweise ich im übrigen auf Brinckmann a. a. O., S. 637—643, wo dieser vortreffliche Kenner sich eingehend über sie geäufsert hat.

Der eichene Milchschrank über dem Ofen und dem Grofsvaterstuhl, ferner ein geschnitztes Wandschränkchen, welches Herr Baurat Prejawa im Bauernhauswerke Blatt: »Hannover Nr. 5, Abb. 8« wiedergegeben hat, ein Spiegel und eine friesische Uhr hinter der Tür vollenden die Ausstattung der Dönse, zu der noch einige kleinere Gebrauchs- und Dekorationsstücke sich gesellen. An Bildern sehen wir einige farbige Lithographien, »Die Lebensalter des

48) Vgl. bei Cuno u. Schäfer a. a. O. die Blätter über die Stadtwage in Halle, das Eckhaus in Goslar vom Jahre 1612, die Häuser in Osterwiek und das Knochenhauer Amtshaus in Hildesheim.

Mannes,« »Die verschiedenen Stände des Mannes« und »Der Tod des Jägers,« das sind die stets wiederkehrenden Darstellungen, die man im Bauernhause jener Gegend antrifft, denn wie in allem so ist der Bauer selbst in der Wahl seiner Stubenbilder konservativ. Vor dem Grofsvaterstuhl steht die »Stove« oder »Stööfken« ein viereckiges hölzernes Gehäuse, in welches man eine Scherbe mit Feuer stellt, zum Fufswärmen benützt[49]). An dem Spinnrocken bemerken wir das Spinnrockenleder mit abgepafsten, gepreſsten und bemalten Verzierungen, dessen auch Brinckmann a. a. O., S. 91 als auf den friesischen Inseln gebräuchlich, Erwähnung tut. Auf dem Tische liegt ein Schöttelkranz, wie wir ihn schon im Flet kennen lernten. Daneben Pfeife und Feuerzeug, von denen besonders das letztere durch seine primitive Form von Interesse sein dürfte.

Dafs die Feuerbereitung, je nachdem sie mit gröfseren oder geringeren Schwierigkeiten verbunden ist, einen der wichtigsten Gradmesser der Kultur eines Volkes bildet, das kommt dem modernen Kulturmenschen, der jeden

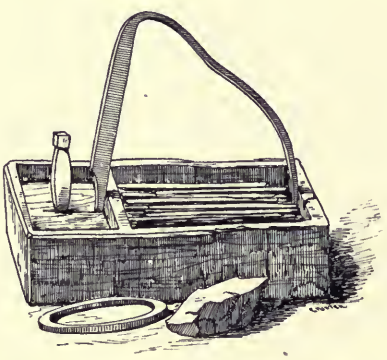


Fig. 19. Feuerzeug aus der Gegend von Diepholz.

Augenblick in der Lage ist, das kalte Hölzchen in Flammen zu setzen, kaum je zum Bewufstsein. Für den Bauern aber ist auch heute in manchen entlegenen Bezirken Deutschlands die Feuerbereitung oft noch so umständlich, dafs für ihn zunächst die Feuerbewahrung noch wichtiger ist als jene. Deshalb wird die Glut des Herdes ringsum mit Asche verdeckt, dafs sie unter ihr fortglimme, und am nächsten Morgen zu neuer Flamme entfacht werden kann. Ist sie ausgegangen, so wird zunächst beim Feuer des Nachbarherdes eine Anleihe gemacht. War das nicht möglich, so trat — auch in der Diepholzer Gegend noch nicht lange überwunden — das umfangreiche Feuerzeug, wie wir es vor uns sehen, in Tätigkeit. An dem hochstehenden Stahlbügel wurde der Funken geschlagen, der den darunter liegenden Zunder zum Glimmen brachte, und an diesem wieder wurden die Späne, die mit dem einen Ende in Schwefel getaucht waren, die eigentlichen alten »Schwefelhölzchen« in Brand gesetzt. Der links von dem Stahlbügel hochstehende Knopf (vgl. Fig. 19)

49) Vgl. Stürenburg a. a. O., S. 262.

ist der Griff des Deckels, mit welchem der darunter liegende Zunder überdeckt bleibt, solange das Feuerzeug aufser Gebrauch steht. Der auf unserer Figur links neben dem Feuerstein vor dem Kasten liegende Stahlring gehört nicht zu dem Feuerzeug und ist durch einen Irrtum mit auf die Abbildung gekommen. Genau dieselbe Art, die wir hier finden, scheint Jahrhunderte lang die in Deutschland übliche Form der Feuerbereitung gewesen zu sein. Wir finden sie in gleicher Weise im Egerlande wieder[50]) und aus dem Elsafs berichtet um die Wende des 15. und 16. Jahrh. Geiler von Kaisersberg, (Christlich bilgerschafft, Basel. Adam Petri von Langendorff 1512 fol. 13a ff.) dafs das Feuerzeug aus »füerstein, füerysen, zundel und swebel kertzlin« besteht, und um die Schwierigkeit ihrer guten Herrichtung deutlich' vor Augen zu führen, möchte ich Geilers weitere Auslassungen darüber mitteilen. Er sagt: »Wenn kein Feuer kommt, die stein sind allwegen gut, aber der stahel sol nüt, er ist blyen, wann du darüff schlechst, so bügt er sich . . . Oder er ist nit wol gehörtet . . . Oder es ist des zundels schuld, der ist verwust vnd fücht am boum worden. . . Wilt du, das der zundel gut und dürr werd, das er bald ein füer entpfoch, so mustu in suber vsztrotten . . . Hastu selber ein trot, so trot in . . . Du solt zundel zum andern mit guter scharpfer lougen sieden . . . Zum dritten leg in an dye heissen sunnen, mach in dürr . . ., zum vierten, so schlag in vnd blügel in, das er weych werd . . . Dann so du diesen zundel also bereit hast, vnd in weich machst, so entfocht er lichtiglichen füer . . . Nun wenn du schon den zundel . . schlechst mit dem füer eysen . . . vnd dir etwan ein funcken würt . . vnd der felt in den zundel . . ., vnd du bald wilt nemen die schwebel kertzlin, vnd an den zundel heben, so verleschest du den blunder mit einander, wann die swebel höltzlin böfs, nafs und fücht sind, ful, vngederret . . . Die rechten vnd woren swebel höltzlin synd . . . die do recht dürr sind getrücknet vnd abgestorben von aller füchtigkeit . . . durch die swebel höltzlin kumpt herfür das füer, das im zundel verborgen lyt . . . So macht man swebel höltzlin vsz gedörtem holtz, vnd das dunckt man denn in swebel, zum minsten das oberst am höltzlin . . . Wenn die swebel höltzlin nit do sin, so überkompt man kein liecht.« Man sieht, alles das hätte ebenso gut am Ende des 19. Jahrh. in Diepholz wie beinahe 400 Jahre früher in Strafsburg gesagt werden können.

Über der Butze bemerken wir endlich als letzten erwähnenswerten Gegenstand eine Reihe von Kleiderschachteln, bunt bemalt und mit Blumenranken verziert. Auf einer derselben ist der Name der Besitzerin »Maria Elisabeth Piening« verzeichnet, auf einer anderen ist die Besitzerin selbst abgebildet mit henkelartig gebogenen Armen, dünner Taille, langem perlengeschmückten Hals, kreisrundem Gesicht ohne Nase mit hoch auf die Stirn gesetzten Punktaugen, einem süfsen, winzig kleinen roten Mündchen und zwei Backen, die in merkwürdiger Abzirkelung zweier hochroter Kreisflächen ihre strotzende Gesundheit dokumentieren sollen, schliefslich mit einer riesengrofsen Frisur von der Form eines umgekehrten Herzens (vgl. Fig. 20). Eine dritte derartige Schachtel

50) Vgl. »Unser Egerland« hrsg. Al. John. III. 1899. Nr. 2. S. 26—27.

zeigt eine nicht minder lustige Darstellung. Aufsen trägt sie auf hellblauem Grunde in grün, gelb und rot einen Kranz von Tulpen, Zinnien, Klee und Gänseblumen. Auf dem Deckel aber finden wir ein spazierendes Pärchen in der Tracht vom Ende des 18. Jahrh., an welches mit tiefer Verbeugung ein Herr den darüber stehenden Spruch richtet:

»Darf ich mich nicht unterstehen,
Neben Ihnen herzugehen?«

Diese Schachteln, die zur Aufbewahrung von Bändern, Tüchern, Hauben etc. benützt werden, sind in ihrer dekorativen Ausgestaltung für die koloristische Seite der lokalen bäuerlichen Kunstübung von Interesse zumal dort, wo am Möbel der plastische Schmuck überwiegt. Sie stehen, soviel ich weifs, in ganz Niederdeutschland in Gebrauch, und auch in Hessen sind sie, wie ich aus den Sammlungen des historischen Museums zu Frankfurt a. M. ersehe, häufig anzutreffen.

Fig. 20. Gemalter Deckel einer niederdeutschen Kleiderschachtel.

Wir nehmen nunmehr Abschied von der Dönse. Vorher aber müssen wir wohl uns an das erinnern, was in Bezug auf die Braunschweigischen Heidebauern Nic. Beckmann in den »Gelehrten Beiträgen zu den Braunschweigischen Anzeigen« 23 Sept. 1786 ff. über das häusliche Leben innerhalb dieser hinteren Stuben erzählt. Nach Andree a. a. O., S. 178 entwirft er dort folgende wenig anmutige Schilderung: »Nächst dem Schornsteinfegerschmutze vom Brande des Kienholzes im Cellischen, besonders in der sogenannten Heidmark, wobei die Einwohner als Cyklopen selbst erscheinen, ist wohl nicht leicht etwas, das die Unsauberkeit unserer Bauern, wenigstens bei winterlangen Abenden, mehr mit unterhält als das Brennen des bisher gewöhnlichen Tranes in einem von Menschen, auch Vieh vollgepfropften kleinen und niedrigen Loche, das sie Stube nennen, und dessen stinkendem Ofen sich alles mit Händen und Füfsen zudrängt. Krankheitdrohende Wolken von schlechtestem Tabak, Branntwein, allen möglichen, so alten und neuen Nahrungsmitteln und üblen Gerüchen und ins Unendliche wiederholten Ausdünstungen von Menschen und Vieh ziehen bis zum Ersticken in einem solchen

allenthalben sorgsam verrammelten Gefängnisse umher und suchen vergeblich anderswo unterzukommen als in den Lungen der Menschen und Tiere.« Mag man diese Schilderung, die vielleicht gerade die schlimmste Entartung im Auge hat, auch für übertrieben halten, die Gesundheitsschädlichkeit des niedersächsischen Hauses steht fest, und auch aus jener Beschreibung glaubt man die Folgen davon zu erkennen, dafs jene Stuben eben Wohnräume sind, die in ein Haus, welches nicht für sie geschaffen ist, hineingeschoben wurden. Ob freilich jene Schilderung auch auf das Leben in unserer Diepholzer Dönse zutrifft, darf nach dem, was über die Reinlichkeit im Flet zu sagen war, wohl billig in Zweifel gezogen werden. Zu einem Urteil darüber bin ich nicht berufen. Vielleicht pafst auf unsere Dönse auch das, was Allmers a. a. O., S. 184 von dem Marschenhause sagt, dafs nämlich die im Kammerfach liegenden Zimmer »nur bei feierlichen Gelegenheiten, bei Hochzeiten und Kindtaufen gebraucht werden.«

Zierleiste von Virgil Solis.

DIE DRAISINE IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

VON F. M. FELDHAUS, ROHRBACH-HEIDELBERG.

(Mit 1 Tafel.)

Im Jahre 1884 kam eine der drei noch vorhandenen Draisinen des Erfinders Freiherrn von Drais durch Schenkung an das germanische Nationalmuseum.

Da über Zeit, Gegenstand und Person, die zu dieser Erfindung gehören, Unklarheit herrscht, möchte ich auf Grund der von mir anscheinend erstmals eingesehenen ausgiebigen Personalakten des von Drais im Grofsh. General-Landesarchiv zu Karlsruhe, hier folgendes mitteilen.

Der Geschenkgeber Graf Reuttner von Weyl, kgl. Württemb. Kammerherr in Achstetten fügte der Draisine folgende Erklärung bei:

»Der Erfinder der Draisine, Freiherr von Drais aus Freiburg i. B. war durch seine Gattin oder Mutter (eine Freiin von Falkenstein) mit meinem Grofsvater verwandt, und hielt sich im Anfang dieses Jahrhunderts hier in Achstetten längere Zeit auf. Seitdem befindet sich hier diese Draisine. Ob dieselbe hier, oder wo sie gefertigt wurde, ist mir nicht bekannt. Das Wappen auf dem Metallplättchen ist das der Familie Drais von Sauerbrunn, wie sie sich schrieb.«

Zu diesem Schreiben ist folgendes zu bemerken:

Carl Friedrich Christian Ludwig Freiherr Drais von Sauerbronn stammt nicht aus Freiburg i. B. (hier lebten um 1851 seine Schwestern [1]), sondern ward am 29. April 1785 zu Karlsruhe geboren. Der Markgraf, spätere Grofsherzog Carl Friedrich von Baden, der Erbprinz mit Gemahlin, drei Markgrafen, zwei Prinzen, drei Herren und drei Damen vom Hof, der Onkel und noch drei Dramen standen ihm als Taufzeugen. Sein Vater war damals Hof- und Regierungsrat, später bad. Oberhofgerichtspräsident und Historiograph [2]). Der einzige Sohn betrat, wie sein Onkel Friedrich Heinrich Georg v. Drais [3]) die Forstlaufbahn, ward 1804 Jagdjunker, 1806 Hofjunker, bestand 1807 sein Forstexamen, wurde am 27. Juni 1808 Kammerjunker, im nächsten Monat Forstinspektor in Gengenbach, hernach in Schuttern. Als sein Vater nach

1) Vgl. seine Todesanzeige, Karlsruh. Ztg. Nr. 294 v. 13. 12. 1851.

2) Vgl. Allg. dtsch. Biogr., Bd. 5, S. 372; Weech, Badische Biogr. Bd. 1, S. 194.

3) mit dem Meusel, Gelehrt. Teutschld., Bd. 22 ihn verwechselt; in Bd. 17 nennt Meusel den Vater an des Sohnes Stelle.

Draisinen-Wettrennen.

Mannhein versetzt wurde, kam er 1810 auch als Forstmeister dahin. Doch Drais liebte die Mathematik und Mechanik mehr als seinen Dienst. 1813 konstruierte er sich einen 4rädrigen Wagen zum selbstfahren, auf den er ein Privileg begehrte, scheinbar unwissend, dafs derartige Fuhrwerke schon seit 350 Jahren zu Dutzenden versucht worden waren[4]).

Natürlich ward das Gesuch abgewiesen, doch führte er sein Gefährt dem damals in Mannheim weilenden Kaiser von Rufsland vor[5]). Es handelt sich hier, wie aus den Prüfungsakten für das nachgesuchte Privileg hervorgeht, um ein vierrädriges Wäglein, nicht um seine spätere zweirädrige »Laufmaschine«[6]). Erst nach $3^1/_2$ Jahren erscheint die erste Nachricht von diesen, den späteren sogenannten Draisinen[7]) und erregte grofses Aufsehen. Schon am 17. Aug. ernannte ihn die Erlanger Societät zu ihrem Mitgliede. Am 21. reichte von Drais dem Grofsherzog ein Gesuch auf Erteilung eines Privilegs ein, das ihm

Laufmaschine (Draisine), konstruiert von Carl Freiherrn von Drais.

am 12. Januar 1818 endlich bewilligt wurde. Aus dieser Zeit stammen eine Reihe Artikel von ihm in verschiedenen Zeitschriften, auch eine bisher nicht mehr aufgefundene Schrift von J. C. S. Sauer »Abbildung und Beschreibung einer neu erfundenen Laufmaschine«, Nürnberg 1817. An Anerkennung fehlte es dem Erfinder nicht. So ernannte ihn die Frankfurter Gesellschaft zur Beförderung der Künste zu ihrem Mitglied. Die Göttinger gelehrte Gesellschaft sprach ihm ihre Anerkennung aus; auch liefen mehrere Bestellungen von namhaften Personen ein, so für den Grofsherzog von Sachsen-Weimar,

4) 1447 findet sich der älteste Wagen dieser Art in Meiningen.

5) Bad. Magazin, Mannh. 22. 12. 1813.

6) Simson irrt in der »Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins« Bd. 14, 1899 S. 656, wenn er aus der Wiedergabe obiger Zeitungsnotiz im Freiburger Wochenblatt vom 5. 1. 1814 herleitet, die Erfindung der »Draisine« gehöre schon ins Jahr 1814.

7) Karlsruher Zeitung vom 1. 8. 1817, Nr. 211, S. 1016.

vom Herzog von Gotha, vom Grafen von Lindau, vom General von Pelet, vom Grafen Starscensky in Prag und anderen. Im Mannheimer Turninstitut und im kgl. Bayr. Institut zu Frankenthal waren seine Maschinen in Benutzung. Auch der König von Preufsen, der dem Neuen doch stets abholde Friedrich Wilhelm III., sandte ihm ein Anerkennungsschreiben und 8 Friedrichsd'or.

Am meisten aber interessiert in einem am 1. November 1817 an den Grofsherzog eingereichten erneuten Gesuch die Bemerkung, dafs auch der »Kammerherr von Reuttnerweyl zu Achstetten bei Ulm« ihn um Übersendung einer Draisine gebeten habe. Es ist dies unzweifelhaft die Maschine, die 1884 durch den Kammerherrn Reuttner von Weyl an das Nationalmuseum kam.

Diese Maschine trägt, wie eingangs erwähnt, ein Metallplättchen mit dem Wappen deren von Drais, einem elsäfsischen Adelsgeschlecht. Hiermit hat es folgende Bewandtnis: In seinem Gesuche um Erteilung eines Privilegs vom 21. Aug. 1817 führt Drais an, dafs dies dahin erteilt werden sollte, dafs niemand die von ihm erfundene Laufmaschine in den grofsherzoglichen Landen nachmachen oder nachmachen lassen, oder auf öffentlichen Strafsen oder Plätzen gebrauchen soll, ohne sich mit dem Erfinder darüber abgefunden und ein Zeichen dafür gelöst zu haben, was an der Maschine angebracht werden soll. Das ihm am 12. Januar 1818 erteilte zehnjährige Privileg bestimmt auch genau so. Somit wäre die Echtheit der Maschine im German. Museum wohl aufser alle Zweifel gesetzt.

Zwar glaubt die Stadt Karlsruhe im Besitz der einzigen noch erhaltenen Drais'schen Laufmaschine zu sein, die sie am 11. Februar 1897 aus Privatbesitz für 500 Mark erstand. Sie war im Besitz des noch lebenden Hofschlossers Weylöhner, bei dessen Eltern Drais aus- und einging, dessen Mutter den damals schon arg gesunkenen Baron aus Freundschaft zu seiner Schwester Ernestine nicht fallen liefs. Als der unglückliche Erfinder, der auf seine Idee zeitlebens die gröfsten Hoffnungen setzte, am 10. Dezember 1851 zu Karlsruhe im Hause Zähringerstrafse 43, bei Kostgebersleuten Namens Rebmann gestorben war, schenkten seine Schwestern der Familie Weylöhner für die Anordnung des Begräbnisses etc. die gelbe Draisine, ein Ölgemälde des Vaters und den Kammerherrndegen des armen Barons. Damals bewertete man die Draisine auf 3 Gulden (5,14 Mk.).

Drais war unzweifelhaft ein Genie, doch unstet und von früh an überspannt. Er war nicht standhaft, um seine Ideen genügend kühl zu bewerten, quittierte 1818 den sicheren Forstdienst und nahm dafür mit dem Titel eines Professors der Mechanik vorlieb. Nach drei Jahren ernannte man ihn auch zum Kammerherrn, kurz, man ermunterte ihn allenthalben mehr, wie man ihm wirklich half. Reisen durch Deutschland, England, Frankreich und endlich eine vierjährige Reise mit G. H. von Langsdorff nach Brasilien (1825—29) verschlangen all sein Geld. Als dann erst sein Vater starb (2. Febr. 1830), irrte er haltlos umher, verfiel von einer Idee auf die andere, konstruierte einen Ofen, eine Tabakpfeife, eine Kochmaschine, eine Schreibmaschine und anderes — immer in dem Wahne, diese ganz und gar unsystematischen Dinge

verwerten zu können. Dann prozessierte er um seine Pension, kam um Unterstützung seiner Erfindungen bei Hofe ein und verscherzte sich endlich auch dessen Gunst durch immer längere, immer sonderbarere Schreiben.

Aus diesen Schreiben spricht deutlich das verkannte Genie.

Da, am 27. Oktober 1835 kommt er in eine Prügelei mit einem englischen Kunstreiter zu Mannheim. Der Vorfall gelang in die Zeitungen[8]) und wird nach Karlsruhe berichtet. Da man von dort schon gerügt hatte, dafs er sich an ungehörigen Orten in Kammerherrn-Uniform zeige, so entzog man ihm durch Kabinettsordre vom 5. Nov. 1835 Titel und Schlüssel der Kammerherrn. —

Nun ward »der Drais,« wie man ihn nannte, bald zum Gespött des Pöbels, lebte verbissen und einsam in Mannheim, Karlsruhe, Waldkatzenbach und starb im Alter von 56 Jahren, seit langem geistig nicht mehr normal.

Der Erfinder des »heutigen Fahrrades« ist Drais nicht, doch kann ich auch nicht Herrn Hofrat Prof. Meidinger beistimmen, wenn er[9]) sagt, »dafs aufser in der allgemeinen Form eine sehr geringe Beziehung zwischen dem Drais'schen Fahrrad und dem heutigen Velociped besteht und eine Entwicklung des letzteren aus ersterem schwer anzunehmen ist.«

Ich will hierzu nur kurz bemerken, dafs wohl der erste, der die Draisine mit Tretkurbeln (am Vorderrad[10]) versah, um 1853 ein Instrumentenmacher Namens Fischer aus Schweinfurt war. Auf jeden Fall ist Fischer sowohl, wie der allgemein angenommene Erfinder des Tretkurbelfahrrades Michaux, dem man zu Bar le Duc ein Denkmal setzte, von Draisinen zu dieser Erfindung gekommen.

Drais aber erhielt vom Deutschen Radfahrerbund am 24. September 1893 ein Denkmal als »Begründer des Radfahrsportes«. Leider ist die Büste mifslungen.

Zum Schlusse möchte ich bemerken, dafs Herr Graf Reuttner, in dem Schreiben, von dem ich hier ausging, irrt, wenn er meint, Drais Mutter (Gattin kann nicht stimmen, denn verheiratet war er nie) eine geborene Freiin von Falkenstein gewesen sei. Die Mutter des Barons war vielmehr Ernestine Christine Margaret, geb. Baronin von Kaltenthal, seine Stiefmutter Friederike, geborne Baronin von Rotberg aus Giefsen.

So finden sich denn noch sicher drei alte Drais'sche Maschinen vor, die in Karlsruhe, die in Nürnberg, und eine Dritte, wohl die älteste, in Mannheimer Privatbesitz.

Über Drais vgl. noch: Nötling, Draisine und deren Erfinder, Mannh. 1884; Cathiau, 1893, Karlsruhe; Allg. Deutsche Biogr., V, 373; Badische Biographien von v. Weech, IV, 87; auch mein »Radfahren vergangener Zeiten« in der Festnummer des »Radtouristen« zum Kongrefs der Allgem. Radfahrer-Union in Mannheim 1903.

8) Mannh. Tageblatt vom 29. 10. 1835.

9) Meidinger, Vom Erfinder, Karlsruhe 1892, S. 51.

10) Auf das Hinterrad verlegte den Antrieb erst 1869 der Turnlehrer Trefz aus Stuttgart.

MEDAILLEN DES MEDICO-HISTORISCHEN KABINETTS.

Durch die Munifizenz des deutschen Ärzte-Vereins hat das Germanische National-Museum eine medico-historische Sammlung anlegen können. Nach Ankauf einer grofsen Anzahl von Ärztemedaillen auf einer Amsterdamer Auktion gibt diese neue Abteilung bereits einen kleinen, in Erz geschriebenen Abrifs der Geschichte der medizinischen Wissenschaften wenigstens des 19. Jahrhunderts. Natürlich sind in dieser Sammlung keineswegs nur Ärztemedaillen zu finden. Mit demselben guten Grunde, mit dem die Ärzte mit den Naturforschern auf internationalen Kongressen gemeinsam tagen, sind hier auch eine Reihe geprägter Porträts solcher Männer vorhanden, die die Naturwissenschaften, die Philosophie oder humanitäre Bestrebungen gefördert haben. Andere Medaillen gedenken grofser Seuchen, der Erbauung von Krankenhäusern, der Genesung hervorragender Persönlichkeiten. An die Kongresse der Naturforscher und Ärzte erinnern Medaillen aus dem Jahre 1828, 1830, 1832, 1837, 1843 und 1856. Auch dem Begründer der naturwissenschaftlichen Kongrefse, Lorenz Oken, gilt eine Medaille. Eine Medaille feiert die Gründung des Militärhospitals in Wien 1701, eine andere die Entdeckung der Heilquellen in Teplitz 1862. Eine Reihe von Medaillen erinnert an pharmazeutische Kongresse, ein Thaler von 1528 gilt der Pest. Medaillen auf Schiller und Goethe finden mit Recht auch in einem medico-historischen Kabinett Aufnahme und dafs hier in Medaillen das Andenken an Alexander von Humboldt, an Hahnemann, an Moses Mendelssohn, an den Hamburger Menschenfreund Salomon Heine gefeiert und bewahrt wird, wird auch den entfernteren Freunden der medizinischen Wissenschaft Begriff geben, von dem grofsen Werte dieser Stiftung deutscher Ärzte zu Gunsten des Germanischen Museums. Gerade die Medaillensammlung des medico-historischen Kabinetts wird den engen Zusammenhang der Heilkunde mit allen übrigen humanen Bestrebungen, mit den Naturwissenschaften im weiteren Sinne eindrucksvoll illustrieren.

Eine medizingeschichtliche Würdigung der etwa auf den verschiedenen Medaillen dem Gedächtnis überlieferten Personen, Stiftungen und Ereignisse ist hier nicht zu geben. Die Zitierung der Namen der in den Medaillen gefeierten Ärzte und Naturforscher möge genügen, um Freunde der betreffenden auf unsere noch gar sehr zu erweiternde Abteilung hinzuweisen.

Es sind folgenden Medizinern, soweit sie noch nicht genannt, Medaillen gewidmet: Ed. Albert 1891; J. F. Blumenbach 1825; U. F. B. Brueckmann 1796; J. A. J. Büttner 1835; C. J. Carstanjen 1835; J. H. de Chaufepié 1844; E. Frhr. von Feuchtersleben 1851; P. J. u. J. Frank o. J.; J. F. Gall 1805 (zweimal), 1828; J. G. Goercke 1805, 1817; C. F. Graefe 1829; D. E. Günther 1822; C. G. Hagen 1825; W. Haidinger 1856; E. L. Heim 1822; C. W. Hufeland 1833; Jos. Hyrtl 1885; C. F. Kielmeyer 1834; Ch. Knape 1823; Rob. Koch 1890 (dreimal); J. C. J. Lohmeyer 1850; C. F. Ph. Martius 1864; Heinr. Meyer 1819; L. Oken o. J.; H. W. M. Olbers 1830; Olbers und C. R. Treviranus 1844; C. H. Pfaff 1843; G. Pickel 1828; J. S. und C. B. Presl 1891; Jo. Chr. Reil 1813; C. A. Rudolphi 1832 (zweimal) und o. J.; Ed. Rüppell 1828; F. E. Sander 1878; S. Th. von Soemmering 1828; G. A. Spiefs 1873; J. Stieglitz 1839; Andr. Freih. v. Stifft 1826 und 1834; G. L. B. v. Swieten 1756 und 1772; J. Chr. A. Theden 1787; L. Thurneisser (16. Jahrh.); Fr. Tiedemann 1854; J. B. Trommsdorff 1834; G. H. Weber 1824; Joh. Wendt o. J.; J. W. v. Wiebel 1834.

Besonderes historisches Interesse erweckt das unter den Ärzte-Medaillen aufgeführte Amulett L. Thurneissers. Thurneisser war zwar einige Jahre Leibmedicus des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg und genofs in seiner Zeit, auch durch seine Schriften (von denen unsere Bibliothek verschiedene besitzt) grofses Ansehen. Heute ist er mehr unter die Charlatane zu rechnen, die nicht nur aus unedlen Metallen, sondern auch gerade aus ihren unedlen und betrügerischen Handlungen Gold zu machen wissen. Auf dem Amulett, dessen Hauptseite bildlich an die Hebung der Metalle aus den Bergwerken und durch die mystischen Apotheker- und Planetenzeichen an die Heilwirkung der Metalle erinnert, ist wohl nur Thurneissers grofser bergmännische Reisen gedacht. Die Rückseite der Medaille aber feiert in einem Spruche Sirachs die ärztliche Kunst und Wissenschaft.

In gewissem Sinne mag dieses zinnerne Amulett, vorläufig das älteste Stück dieser Sammlung, hier als ein Vermittelungsglied zwischen alter mystischer Arzneikunst, die nach ältesten Anschauungen auf göttlicher Offenbarung beruht, und neuer medizinischer Wissenschaft anzusehen sein.

Über die symbolischen Darstellungen und Figuren der anderen Medaillen ist nicht viel zu sagen. Aesculap oder nur die Schlange Aesculaps fehlt auf den wenigsten Medaillen. Selten kommt das Bild der ephesischen Diana vor. Bemerkenswert ist die symbolische Darstellung auf der Oken'schen Medaille, die sich auf die Begründung der gemeinschaftlichen Naturforscher und Ärzte-Kongresse beziehen dürfte. Zwei einander gegenüber thronende ägyptische Gottheiten, deren Füfse auf den Blättern einer Lotospflanze ruhen, halten beide je einen ineinander geschmiedeten Ring an kleinem Kreuzchen (dem Zeichen der Venus gleich). Auf der Lotosblume zwischen beiden Gottheiten sitzt eine kleinere, jugendliche, nackte, ägyptische Gestalt, der ein göttliches Abzeichen fehlt. Auch diese Gestalt hält einen in die anderen Ringe eingeschmiedeten Ring. Die Umschrift erklärt den weiteren und den engeren Sinn der symbolischen Ringe, gleichzeitig den Erinnerungszweck der Medaille: Ordines corporum organis aequavit, Scrutatores naturae consociavit.

Da die meisten unserer Ärzte-Medaillen dem letzten Jahrhundert angehören, so ist es fast selbstverständlich, dafs eine grofse Zahl derselben aus den Ateliers der Berliner Medailleure Loos stammt. Die Entwürfe zu den Loos'schen Medaillen rühren her von E. Fischer (Teplitz), H. Gube (Hagen), H. Hubert (Humboldt), Held (Kielmeyer), König Cholera, (Hamburg und Berlin, Goethe 1832, L. Oken, Rudolphi), H. Lorenz (Pfaff), C. Pfeuffer (Günther, Graefe, Humboldt, Olbers, Rüppell, Soemmering, Hamburg 1823 und 1832, Wendt), F. Staudigel (Schiller), G. Voigt (Knape), E. Weigandt (Sander). Aus anderen Prägeanstalten gingen Medaillen folgender Künstler hervor: J. Abraham (Mendelssohn), Abrahamson (Bruckmann und Gall), Alsing (Chaufepié und Heine), Barbe (Gall), Barre (Paris), O. Bergmann (Hamburg), Boehm, (Wien, Stifft), A. Bovy (Humboldt), Brandt (Büttner, Heine, Stieglitz, Hufelandt, Wiebel), Broggi (Frank), Canzani (Triest), J. Cesar (Graz), Chabaud (Paris), P. v. Cornelius (Lohmeyer), Donner (Wien), Drentwett (Schiller), H. Gube (Gall), Jachtmann (Weber) Janner (Hyrtl), F. Koenig (Trommsdorff), Krüger (Hahnemann), W. Kullrich (Goethe, Schiller), J. Lang (Stifft), K. Lange (Haidinger), J. de Lerch (Prag), Neufs (Pickel), Oertel (Kaiserin Friedrich), Pfeuffer (Lohmeyer, Carstanjen), F. Putinati (Rudolphi), C. Radnitzky (Martius, Feuchtersleben), E. Rogat (Hahnemann), A. Scharff (Albert), Schnitzspahn (G. A. Spiefs), Sebald (Schiller), C. Voigt (Tiedemann), A. Wide (Swieten).

Wer eine ästhetische, künstlerische Würdigung der Medaillen dieses Kabinets versuchen wollte, dürfte jedenfalls folgende Stücke hervorheben: Wegen der das Wesen der Medaille aufser acht lassenden breiten, fast illustrativen Allegorien, ist die Aversseite der Loos'schen Humboldtmedaille von H. Hubert neben der Medaille auf C. H. Pfaff von H. Lorenz (1843) Zeuge einer recht tiefstehenden Kunst. Zu bildartig in der Allegorie, wenig künstlerisch, ist die Übersetzung des Räumlichen in das Medaillen-Relief auf der Brandt'schen Medaille auf Hufelandt (1833) und auf der Medaille des Vaterländischen Frauenhilfsvereins Hamburg. Die Pfeuffer'sche Medaille der preufsischen Militärärzte auf J. C. J. Lohmeyer (1850) ist bemerkenswert durch die Zeichnung P. von Cornelius'. Mars steht zwischen dem sitzenden Aesculap und dem Adler. Aesculap zeigt auf eine über

ihm schwebende Tafel auf der die Namen: Holzendorf, Schmucker, Theden, Goercke, Wiebel, Lohmeyer stehen. Künstlerisch hervorragende Stücke sind die Medaillen Barre's von 1828 auf Gall, und die Abrahamson's auf Bruckmann (1796) und auf Gall (1805). Die Modellierung der Köpfe auf diesen Medaillen ist grofs und ruhig. Die Allegorie auf den Rückseiten ungesucht und schlicht. Neben diesen vorzüglichen Medaillen ist auch die achteckige der »Société de prévoyance des pharmacens de la Seine 1824« von Chabaud zu erwähnen. Vom neuen Aufschwung in der Kunst der Medaille zeugen endlich die grofse Medaille auf das zehnjährige Dozentenjubiläum Eduard Albert's von A. Scharff in Wien und die kleine Medaille Oertels auf die Genesung der Kaiserin Friedrich. Auf der Hauptseite zeigt die Medaille das Brustbild der Kaiserin mit der Umschrift: Kaiserin Friedrich. Auf der Kehrseite trägt ein rosenstreuender Putto freudig die leuchtende Fackel des Lebens empor. In sechs Zeilen lautet die Legende: Zur | Genesung | aus | Schwerer | Krankheit | 1900. In so künstlerischer Weise mag selten eine Patientin über ihre Krankheit hinweggetäuscht worden sein.

Die kurze Übersicht über die Medaillensammlung des medico-historischen Kabinetts möchte das Interesse bei den Freunden der medizinischen Wissenschaft für diese Abteilung wecken, in der gleichzeitig der Arzt, der Historiker und der Kunstfreund Anregung wertvoller Art finden. E. W. B.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Eichstätts Kunst. Zum Goldenen Priesterjubiläum des Bischofs Dr. Freiherr von Leonrod geschildert von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, F. X. Thurnhofer. München, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. 1901. 122 S. mit 147 Abbildungen im Text, sowie 25 Tafeln und einem Farbendruck. gr. 4.

Unter den vielen in letzter Zeit erschienen örtlichen Kunstmonographien nimmt das äufserst vornehm ausgestattete Buch »Eichstätts Kunst« eine hervorragende Stelle ein. Wenn auch Eichstätt niemals führende Kunststätte gewesen ist, so ist doch das daselbst vorhandene Material künstlerisch und kunsthistorisch so bedeutend, dafs es einer Publikation gröfseren Stils wert ist.

Das wichtigste Bauwerk, den Willibaldsdom, und im Anschlufs daran auch die Kunstwerke desselben, behandelt F. X. Herb in klarer, wenn auch nicht erschöpfender Darstellung. Eine grofse Anzahl trefflicher Abbildungen unterstützt das geschriebene Wort, doch ist zu bedauern, dafs das stilgeschichtlich so wichtige Tympanon des Nordportals von 1396 nicht eine Detailaufnahme gefunden hat.

Joseph Schlecht gibt die Geschichte der Eichstätter Bischöfe und macht uns dabei mit den von Bischof Gundecar II. im Jahre 1070 begonnenen und bis ins 16. Jahrhundert fortgeführten bildlichen Darstellungen der Bischöfe bekannt, ein trefflich reproduziertes, für die Entwicklung der mittelalterlichen Miniaturen höchst bedeutsames Material.

Der stimmungsvolle Domkreuzgang mit seinem skulpturenreichen Mortuarium ist F. X. Thurnhofers Thema, während wiederum F. X. Herb die an sich unwichtige, aber reich ausgestattete bischöfliche Hauskapelle schildert, deren Hauptschatz die beiden Gemälde des älteren Holbein ausmachen.

Die Barockzeit, deren Hauptrepräsentanten die Klosterkirche St. Waldburga und die Schutzengelkirche sind, hat Felix Mader bearbeitet. Sein Thema ist nicht sehr dankbar, doch hat er die Gelegenheit benutzt, die reichen, bisher fast unbekannten kunstgewerblichen Schätze des Klosters der Allgemeinheit zu erschliefsen.

Joseph Mutzel schreibt über das von ihm selbst eingerichtete Diözesanmuseum, aus dem leider nur plastische Sachen abgebildet sind. Sehr erwünscht wäre zum mindesten die Wiedergabe des signierten Schäuffelin gewesen, zumal die Beziehungen dieses Bildes zu dem Dürer'schen Altar für Heilsbronn noch näherer Untersuchung wert sind.

Den Schlufs des anregenden Buches bildet die weltliche Kunst der Eichstätter Bischöfe, nämlich die Willibaldsburg und die Residenz von Thurnhofer, ferner die Sommerresidenz und der Hofgarten von Mader.

Die Arbeit mehrerer selbstständiger Verfasser an einem Werke bedingt naturgemäfs eine gewisse Ungleichheit und läfst die einheitliche Durchführung bestimmter Gesichtspunkte nicht zu. Das Werk ist kein eigentlich kunstwissenschaftliches, es will nur, »dafs die Schätze der Kunst weiten Kreisen bekannt gemacht werden«; aber es ist ein wichtiges Fundament für den Aufbau einer Eichstätter Kunstgeschichte. Die eigenartigen Verhältnisse in der Eichstätter Kunst, die sich aus dem Zusammentreffen fränkischer und schwäbischer Elemente ergeben, sind wohl noch eines eingehenden Studiums wert.

Auch das recht hypothetische Lebenswerk des urkundlich so gut bekannten Hauptmeisters Loy Hering bedarf noch sehr der Aufklärung. Dr. Josephi.

Die Sage vom Rodensteiner, eine historisch-kritische Darstellung von Dr. Th. Lorentzen, Professor an der Oberrealschule zu Heidelberg. Heidelberg. Universitätsbuchhandlung von Karl Groos. 1903. 70 SS. 8.

Der »trinkbare« Burggeist auf der weltabgeschiedenen Ruine im Odenwald ist aus J. V. v. Scheffels prächtigen Rodensteinliedern uns allen wohlvertraut. Aber dieser Rodensteiner des Meister Josephus hat durch ihn vollkommen neue Gestalt gewonnen, er ist ganz und gar echt Scheffel'schen Geistes, der mit jenen Erzeugnissen seiner Muse, die bezeichnender Weise zuerst in den Fliegenden Blättern auftauchen, voll Humor gegen den altehrwürdigen »Landgeist« und dessen Zerrbilder in der Zeit einer ungesunden Romantik zu Felde zieht. Dieser von Scheffel abgelehnten abenteuerlich entarteten Rodensteinersage, wie solche namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in nicht wenigen Köpfen spukte, aber auch stundenweit vom Odenwald noch gehört und ernsthaft besprochen ward, bis zum Urquell nachzugehen, ihre stete Entwicklung und Fortgestaltung durch eine Fülle von teilweise seltener und seltsamer Literatur hindurch zu verfolgen, das war die Aufgabe, die der Verfasser sich stellte und die in der uns vorliegenden Studie in vorzüglicher und ansprechender Weise gelöst wurde. Er weifs uns überzeugend die mythologische Grundlage der Sage zu deuten, die in dem Herrn von Schnellerts Wodans Züge wiedererkennen läfst, der hier wie anderwärts als Sickingen, Lindenschmidt u. a., zum Kriegs- und Friedenskünder wird, und führt uns dann mit sicherer Hand durch das dornige Gestrüpp von Balladen, Romanen und Schauerdramen der Pseudoromantik. Diese erst hatte den »Schnellertsherrn« zum Ritter von Rodenstein umgestaltet, nachdem Lokalhistoriker bereits diese Lesart hervorgeholt hatten. Überaus bezeichnend für Zeitgeist und Zeitgeschmack sind diese mannigfaltigen Gestaltungen des Sagenstoffes vom wilden Jäger auf Rodenstein. Den romantischen löst ab »der nationale und politische Rodensteiner« in den Zeiten des erwachenden Deutschen Gedankens. Hier setzt nun Scheffels so anders geartete Poesie ein. Mit wirklich historischem Sinn erschaute er weit echtere Bilder deutschen Mittelalters, denen er dann freilich schalkhaft allerlei den Genossen der feuchtfröhlichen Tafelrunde des »Engeren« entliehene Züge beigesellte. Ganz aus dem Rahmen dieser geselligen Poesie fällt aber, wie Lorentzen sehr hübsch ausführt, das ernst-schöne Lied von »Rodensteins Auszug« heraus mit seinen unverkennbaren Anklängen an die alte Barbarossasage. Zu Unrecht ist es in den Kreis der »humoristischen Lieder« hineingezerrt worden, wo es — eine ungeschickte Melodie kommt hinzu — sich seltsam genug ausnimmt.

An dieser Stelle möchte ich noch einige literarische Belege beibringen, die dem Verfasser entgangen sind: Ottmar Schönhuth, Die Sage vom Ritter von Rodenstein und Schnellert als Herold des Kriegs und Friedens. Tübingen. Riecker. 1864. — A. F. Graf von Schack, Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen. 2. Aufl. I. Bd. (1889) S. 30—32. — Wiederholt spielt die Sage herein in Aug. Beckers Roman »Die graue Jette« (1890). — So finde ich auch beiläufig im »Reichs Stadt Wormsischen Wochen-Blatt 3tes Stück Samstags den 20ten Jänner 1781« folgende Notiz: »In dem Darmstädtischen gehet das Gerücht, dafs sich bey dem alten Schlofs Rotenstein das gewöhnliche soge-

nannte wilde Heer, welches allezeit, wenn Krieg entstehet, aus dem Schlosse ausziehe, mit Trommeln, Pfeiffen und Kriegsgeschrey habe hören lassen, ohne wieder einzuziehen. Die dortigen Einwohner versichern, dafs sie das Kriegsgetümmel alle Nacht hören.«

H. Heerwagen.

Paul de Wit, Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Verlag von Paul de Wit. 1902.

Das Werk enthält auf 34 Tafeln autotypische Reproduktionen von mehr denn 400 Geigenzetteln in alphabetischer Folge der Meisternamen. Ein kurzer Text in der gleichen Anordnung gibt Aufschlufs über die Lebenszeit der Meister, zuweilen über die Schule, der sie angehören und, wenngleich nur sporadisch, über ihre Bedeutung.

Die Geigen, Violen und Celli sind die individuellsten Musikinstrumente, in ihnen tritt nicht nur die Persönlichkeit der Meister zu Tage, sondern auch die einzelnen Instrumente haben ihre Eigenart und zwar gerade bei den gröfsten Meistern die entschiedenste. Die Geigenbauer haben von den frühesten Zeiten an das Bewufstsein ihrer persönlichen Bedeutung gehabt und ihre Werke durch eingeklebte Zettel bezeichnet.

Chronologisch beginnt die lange Reihe der Geigenbauer, deren Zettel uns Paul de Wit vorführt, mit Gasparo do Salò (1542 –1609), dem Begründer der Schule von Brescia und dem ersten Meister, welcher Violinen in der heutigen Form und Stimmung gebaut hat. Der als Geigenbauer sagenhafte Gaspard Duiffoprugcar, der in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts lebte, ist mit Recht ausgeschlossen geblieben. Die wenigen ihm zugeschriebenen Instrumente können nicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen. Erst mit dem 17. Jahrhundert beginnt die Entwickelung des Geigenbaues und erreicht etwa hundert Jahre nach Gaspar do Salò in der Schule von Cremona mit Antonio Stradivario ihren Höhepunkt sowohl in akustischer wie in formaler Beziehung. Seitdem hat eine Weiterentwickelung nicht mehr stattgefunden, und nur einzelne Meister sind als Nachahmer den klassischen Vorbildern der Cremoneser Schule nahe gekommen. Erst in neuester Zeit sind auf Grund theoretischer Erwägungen Änderungen in der Form der Geigen versucht worden, ohne dafs damit bis jetzt nennenswerte Erfolge erzielt worden wären. Immer noch werden gute alte Geigen den neueren Instrumenten vorgezogen, und bei der individuellen Verschiedenheit der einzelnen Meister legt jeder Liebhaber Wert darauf, den Meister seines Instrumentes zu kennen. Der Kenner erkennt ihn aus seinem Werk, wie der Bilderkenner den Maler erkennt. Erwünscht ist es immer, wenn die Beglaubigung durch den Zettel hinzukommt. Nun sind aber die Zettel der grofsen Meister, ja auch welche von Meistern zweiten Rangs schon früh nachgedruckt worden und seit der Fälschung das Hilfsmittel der Zinkographie zur Verfügung steht, können sie genau den echten Zetteln nachgebildet werden. Nur genaue Beobachtung kann vor Betrug schützen, sie setzt aber die Kenntnis der alten Zettel voraus. Für diese ist in dem Werk von Paul de Wit ein vortreffliches Material gegeben. Es vereinigt nicht nur Zettel einer sehr grofsen Zahl von Geigenbauern, sondern gibt da und dort auch Varianten. Geigenbauer, welche lange Jahre tätig waren, haben nicht immer die gleichen Zettel verwendet, es ist deshalb von Wichtigkeit, die verschiedenen Zettel eines Meisters zu kennen. Hierin könnte vielleicht in einer zweiten Auflage noch mehr geschehen. Auch dürfte noch ein und der andere tüchtige Meister Aufnahme finden. Endlich wäre dem Text eine etwas gröfsere Ausführlichkeit zu wünschen.

Diese Wünsche hindern nicht, das Werk schon in seiner jetzigen Gestalt als ein sehr gutes zu bezeichnen. Die Mühe der Beschaffung eines so ausgedehnten Materials war grofs und der Autor hat sich gerechten Anspruch auf den Dank aller erworben, welche sich für die Geschichte der Streichinstrumente interessieren.

Bezold.

U. E. Sebald, Nürnberg

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Mit einer Tafel.)

IV.

Von den weiteren Ruhe- und Sitzmöbeln mag, da sie wenigstens im gewöhnlichen Gebrauche zum Lager wie zum Sitz gedient haben, uns zunächst die dem Bett am nächsten stehende und in früher Zeit auch mit ihm wohl oft identische Bank beschäftigen.

In frühen Zeiten spielen allerdings Bank und Stuhl vielfach in einander; der altgermanische Hochsitz, das hauptsächlichste Zeichen der Herrenwürde, ist bald der Stuhl für eine Person, und zwar im Sinne des Throns, bald eine Bank für mehrere. Hier mag es genügen, da Möbel so früher Zeit sich überhaupt nicht erhalten haben, auf die wichtigsten Merkmale, im übrigen aber auf die betreffende Literatur hinzuweisen[4]).

Die Bank, im Gegensatz etwa zu dem mit dem Thron in früher Zeit gleichbedeutenden Stuhl, gehört zu den einfachsten Möbeln nach ihrer Zusammensetzung. Ihr Merkmal ist, dafs sie ähnlich wie das Bett eine über den Boden erhobene, diesem parallele Fläche zum Liegen und Sitzen, oder, wie in den meisten Fällen durch Zweck und Ausdehnung bedingt, zum letzteren allein darbietet. Derjenige Teil, welcher die einfache Bank zum vornehmeren Möbel, ja eben im mehrsitzigen Thron oder Hochsitz zum bevorrechteten Gebrauchsstück der Herrscher macht, ist die Rücklehne.

Die Bank als Möbel im kunstgewerblichen Sinne begreift daher die eigentliche Ruhe- und Sitzfläche, die diese tragenden Stützen, Pfosten oder Seitenwände und die Lehne in sich. Die Gestalt der lehnenlosen Bank als schmale und nicht sehr hohe aber lange Kiste mufste den menschlichen Geist darauf führen, die Bank mit dem Kasten, der Truhe, dem ursprünglichsten Kastenmöbel, zu kombinieren, eine Verbindung, der wir im eigentlichen und im eingebauten Möbel bis auf den heutigen Tag begegnen.

4) S. M. Heyne, Deutsche Hausaltertümer, Bd. I. Wohnungswesen, 1899, Bd. 108 f. und 254 ff. K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, Bd. I und II, 1902, passim.

Aus dem älteren Abbildungsmaterial läfst sich erkennen, dafs die Lehnenbank, die zum Hochsitz, dem Ehrenplatz besonders in den germanischen Landen sich entwickelte, aus der einfachen Wandbank entstand. Diese wurde zunächst gern auf eine oder mehrere Stufen gestellt. Die Wand aber wurde mit Textilien als Zierde und als Rückenschutz behängt. Dieser Behang wurde dann offenbar mit der Bank von der Wand weggerückt und an den Rückpfosten der Bank befestigt, ehe man zur Bildung einer festen Lehne schritt.

Lehnstuhl und Lehnenbank sind im weiteren Verlauf der Entwicklung die gleiche Bahn gewandelt. Der Stuhl zeigt insbesondere im frühen und hohen Mittelalter gleiche Formen wie die nur durch die gröfsere Längendimension unterschiedene Bank und es mag daher, da beim Stuhl das bildliche und Denkmälermaterial reichlicher vorhanden ist, auf die weiter unten bei der Besprechung der Stuhlformen zu findenden Ausführungen verwiesen werden.

Was das Germanische Museum an Bänken aus früherer Zeit besitzt, ist verhältnismäfsig wenig. Der Trost, dafs andere Sammlungen nicht besser daran sind, darf allerdings hier mit angeführt werden. Von eingebauten Bänken, die in fester Verbindung mit der Wand standen, sind zunächst und nur beiläufig ein kleines, wohl rheinisches Chorgestühl zu nennen, das in einfachen und fast plumpen Formen die bei diesem Gerät übliche Sitzanordnung zeigt. Die alten Teile — die Rückwand und manches andere ist ergänzt — dürften dem 15.—16. Jahrhundert angehören. Dann finden sich gröfsere Teile einer Kastenbank ganz einfacher Form, vermutlich aus einem öffentlichen Gebäude Nürnbergs und aus dem 17. Jahrhundert stammend. Die Vorderseite derselben ist aus ganz einfachem Rahmenwerk zusammengesetzt. Ebenso verdient eine neue Bank, die mit Benutzung eines angeblichen Bankvorderteils aus der Spätgotik gebildet wurde, nur kurze Erwähnung. Der alte Teil ist ein schmales Brett mit kräftigem Rankenflachornament auf ausgestochenem Grunde.

Die älteste vollständige Bank ist jetzt als Bettstufe an dem früher geschilderten grofsen Kastenbett verwendet und ihre Ausmafse lassen mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dafs dieselbe schon ursprünglich für diesen Zweck gearbeitet wurde. Sie ist, wie die meisten erhaltenen Exemplare, eine Truhenbank; der Sitz bildet einen geschlossenen Kasten, dessen Oberseite als aufklappbarer Deckel dient. Die Bank zeigt bezüglich der Lehne eine in den älteren beweglichen Bänken des öfteren vorkommende Anordnung. Die Lehne ist nämlich aus drei rechtwinklig zusammengesetzten Leisten gebildet, die in den erhöhten, ausgeschnittenen Seitenteilen des Sitzkastens in Zapfen eingelassen sind, sodafs man sie umklappen und die Bank, ohne ihren Stand zu verändern, von der einen und der andern Seite benützen kann. Das System entspricht vollständig dem heutigen Tags in Omnibussen oder offenen Strafsenbahnwagen gebräuchlichen. Violet-le-Duc hat in seinem Dictionnaire du mobilier — und andere sind ihm in dieser Erklärung gefolgt — angenommen, man habe diese beliebte Anordnung besonders vor den Kaminen gebraucht,

um beliebig den Füfsen oder dem Rücken die Wohltat der Wärme zukommen zu lassen, die der Kamin bekanntlich sehr ungleichmäfsig im Raum verteilt.

Die Dekoration der in weichem Holz ausgeführten Bank (Abb. 16) besteht aus derbem, aber gut gezeichnetem Rankenwerk auf den beiden Langseiten des Sitzkastens, flach auf ausgehobenem Grund. Die beiden Seiten unterscheiden sich dadurch, dafs die Vorderseite in drei Felder geteilt ist, während die Rückseite einen fortlaufenden Fries zeigt. In ähnlicher Weise — mit Laub umwundenes Band — ist der Lehnenbügel geziert. Die Höhe der dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhundert entstammenden, süddeutschen Bank beträgt 176 cm in der Höhe, 146 cm in der Breite und 39 cm in der Tiefe.

Abb. 16. Süddeutsche Truhenbank um 1500.

Ein ganz ähnliches Möbel in den Mafsen und Dekoration, das aber der Lehnenvorrichtung entbehrt und deshalb mehr den Truhencharakter hat, mag vorläufig nur kurz erwähnt sein. Dagegen ist in einfacher Ausführung noch ein zweites Exemplar dieser Gattung im Museum, das, so weit seine ganz einfachen Formen die Zuteilung gestatten, im 17. Jahrhundert entstanden sein dürfte. Die allein durchgeführte Vorderseite hat einen Untersatz, der in der Mitte ausgeschweift ist. Die Gliederung bilden zwei Pilaster, deren Sockel im Untersatz stehen. Die Füllungen und Rahmen sind ganz einfach gehalten. Die Höhe der teils in weichem, teils in Nufsbaumholz ausgeführten, also wohl süddeutschen Bank beträgt 87, die Länge 140 und die Tiefe 38 cm.

Die künstlerisch wertvollste der Bänke des Museums hat A. v. Essenwein im Jahrgang 1888 der Mitteilungen des Museums S. 177 ff. publiziert. Es mag daher genügen, wenn an dieser Stelle aufser den damals gefertigten

drei Abbildungen, Vorder-, Seitenansicht und Horizontalschnitt, das Wesentlichste der dort gebrachten Ausführungen hier wiederholt, im übrigen aber auf den früheren Artikel verwiesen wird.

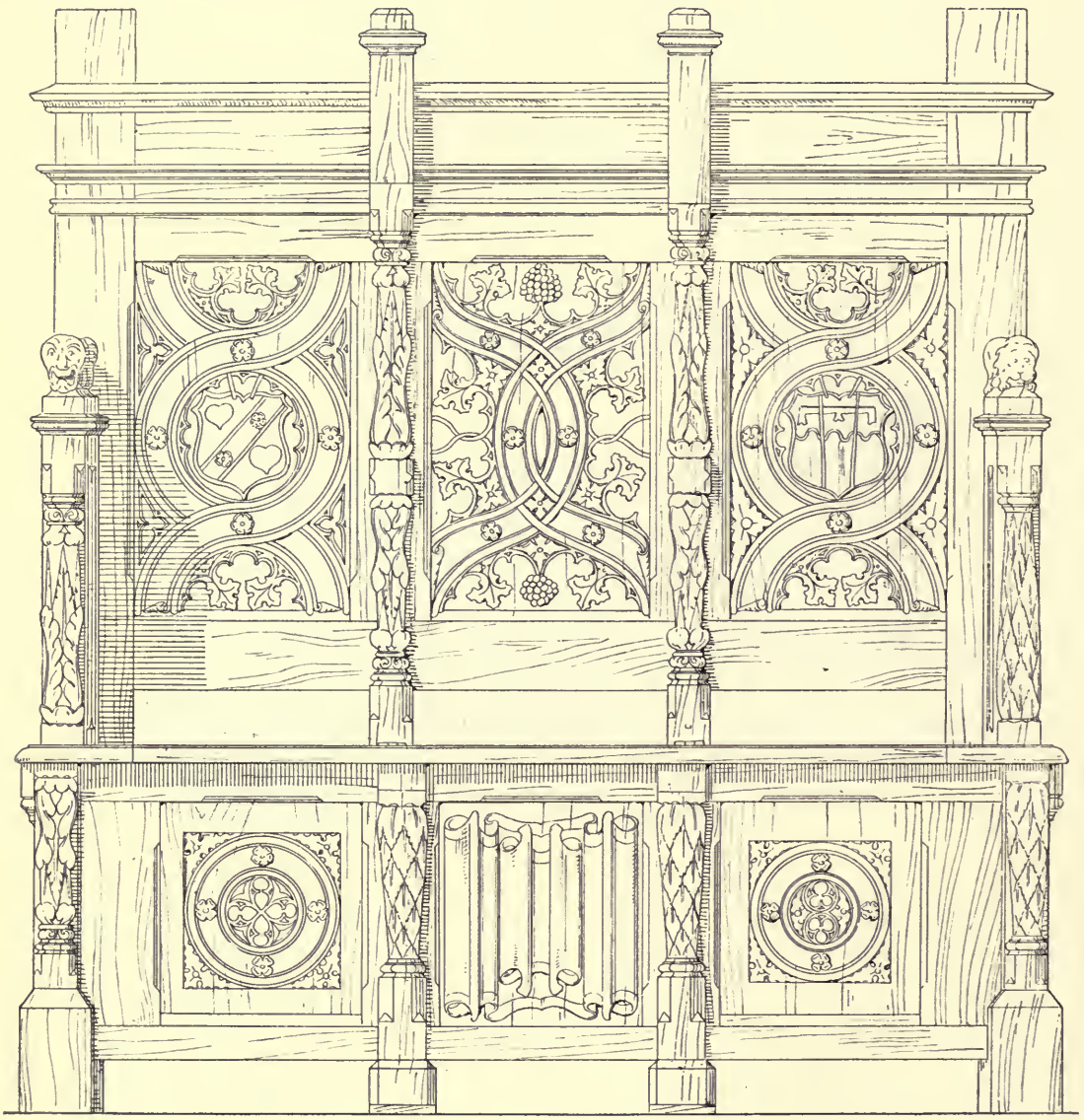


Abb. 17. Rheinische Truhenbank; 16. Jahrh.

Die Bank (Abb. 17—19) wurde Ende des Jahres 1887 auf Kosten der Berliner Pflegschaft erworben. Das in Eichenholz ausgeführte Möbel, das in seinen wesentlichen Teilen völlig intakt erhalten ist, zeigt nur einige aus Gründen der Brauchbarerhaltung gemachte Ergänzungen, so diejenige der unteren Fufshölzer und die Gesimse des Möbels. Von den beiden geschnitzten Pfosten

der Lehne vermutet Essenwein, dafs sie ursprünglich zu einem anderen Möbel gehörten, ebenso, dafs nach der Höhe der Eckstollen eine gröfsere Höhe der Lehne bestanden habe. Die Konstruktion der Bank, die aus dem Sitzkasten,

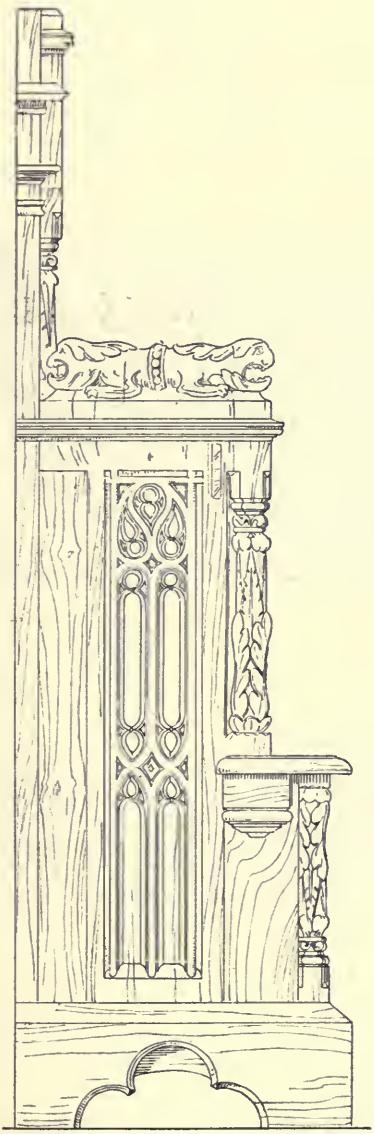


Abb. 18. Seitenansicht der Rheinischen Truhenbank.

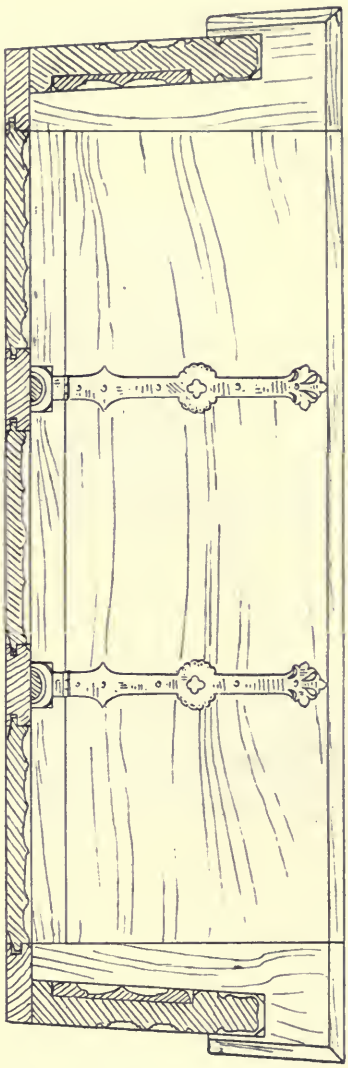


Abb. 19. Aufsicht derselben Bank.

Rück- und Seitenlehnen aufgebaut ist, ergibt sich klar aus den Abbildungen. In ihrer Dekoration ist sie ein besonders charakteristisches Beispiel der Möbelkunst des Niederrheins. Für diese sind besonders bezeichnend die Füllungen der Lehne, welche eigenartig gerollte und geschlungene Bänder als stets wiederkehrendes Motiv zeigen mit Einfügung spärlichen Mafs- und stilisierten

Laubwerks (Eichenblätter), und — diese übrigens in ganz Niederdeutschland gebräuchlich — die sogenannten Pergamentrollen im Mittelfeld des Bankvorderteils, dann Mafswerk, wie an den seitlichen Füllungen der Vorderseite und den Seitenteilen. In der Schnitzerei der Pfosten kommt schon mehr der Renaissancegeschmack zum Ausdruck. Im allgemeinen hat die Gotik in der rheinisch-flandrischen Möbelschreinerei länger als anderwärts die Herrschaft behalten und so gehört auch die besprochene Bank sicher trotz ihres vorwiegend gotischen Charakters erst dem späteren 16. Jahrhundert an, wenn auch Essenweins Datierung, der als frühesten Zeitpunkt der Entstehung 1580 annehmen möchte, doch etwas zu vorsichtig ist.

Abb. 20. Sitzbank, süddeutsch, aus der 1. Hälfte des 18. Jahrh.

Die Abbildungen der Bank sind in $^1/_{10}$ der natürlichen Gröfse wiedergegeben.

Dafs von beweglichen Bänken nicht allzuviel auf unsere Zeit überkommen ist, mag darin auch seinen Grund haben, dafs vielfach den Dienst der Bank das vornehmste und beliebteste Kastenmöbel des Mittelalters und der Frührenaissance, die Truhe, in ihren einfacheren Formen versehen mufste. Aus dem Umstande, dafs unter den erhaltenen Bänken die Kastenbank, die mit irgend einer Lehnenvorrichtung versehene Truhe, der häufigste Typus ist, läfst sich dies leicht schliefsen, wenn auch eine bestimmte Entwicklung, wie wir sie z. B. in der künstlerisch hochstehenden cassapanca in Toscana finden, in Deutschland vermifst wird. Truhen ohne eigentliches Untergestell und

mit glatten, horizontalen Deckeln, wie sie ja durchaus keine Seltenheit sind, haben wohl immer ein leidlich bequemes Sitz- oder Lagergerät abgegeben. Manche bildliche Darstellungen, wo auf den Truhen Polsterkissen liegen, geben davon Gewifsheit.

Eine ganz andere Art vertritt die in Abbildung 20 gegebene Bank, jedenfalls aus einer Kirche stammend. Sie hat die ganz einfache Zusammenstellung eines trapezförmigen Sitzbrettes auf vier schräg gestellten, einfach gedrehten und eingezapften Füfsen, während die ebenfalls trapezförmige und schräg gestellte Lehne auf der Sitzbank befestigt ist. Die Lehne hat reiche, durchbrochene Schnitzerei in geometrischem und vegetabilischem Ornament etwa aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. In der Mitte der elegant gezeichneten und flott gearbeiteten Lehne findet sich ein einfaches Wappen. Das Material der 100 cm hohen, 161 cm langen und 64 cm tiefen Bank ist Nufsbaumholz.

Die vornehmeren Möbel und insbesondere die Sitzmöbel des 18. Jahrhunderts sind, wie schon früher erwähnt, im Museum noch ziemlich spärlich vertreten. Die im Laufe des 17. Jahrhunderts eingeführte und sehr rasch an Verbreitung gewinnende feste Polsterung der Sitzmöbel an Stelle des während des Mittelalters und der Renaissancezeit üblichen beweglichen Kissenbelags hat auch für die bankförmigen Sitzmöbel einen starken Einfluſs geübt. Ausgehend von Frankreich, wo das Komfortbedürfnis für das Sitzmöbel im 18. Jahrhundert eine ganze Unzahl teils nur kapriziöser, teils aber auch sehr praktischer und bequemer Formen schuf, kamen die verschiedensten Formen des heute unter dem Namen »Sopha« gebräuchlichen Möbels in Aufnahme. Neben der eigentlichen für die Aufstellung an der Wand bestimmten Polsterbank mit Lehne seien nur die Bergère und die Ottomane dem Namen nach erwähnt. Das Museum besitzt nur ein einziges Exemplar der Sophabank, und dies ist kein gerade hervorragendes Stück. Es stammt aus Südwestdeutschland und gehört den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an. Dieses Sopha hat ein sehr hohes, geschlossenes Rückenteil mit leicht geschweiftem oberen Abschluſs und Schrägstellung. Auch die Füfse der Sitzbank sind schräg gestellt. Die Beine aus geschweiften Hölzern sind einfach. Es sind deren sechs, die durch geschweifte und sich kreuzende Querhölzer mit einander verbunden sind. Der Bezug besteht aus Straminstickerei, einer reich umrahmten Schäferszene am Rückenteil, Blumen am Sitz. Die Höhe beträgt 134 cm, die Länge 135 cm, die Tiefe 90 cm.

Die Wandbank, wie sie im Mittelalter wohl auch regelmäfsig die Wohnräume des Herren- und Bürgerhauses besafsen, hat sich in den bäuerlichen Wohnungen bis in unsere Tage herübergerettet. Auch das Museum besitzt eine ganze Anzahl von Beispielen, die hier ohne nähere Beschreibung, die aufserhalb des Rahmens dieser Arbeit liegt, kurz angegeben seien. Die älteste in ihrer Anlage ist die eines Tiroler Bauernzimmers aus Deutschnofen aus der Zeit um 1500. Ein Inntalerzimmer des 18. Jahrhunderts zeigt wenigstens die überall gebräuchliche Ofenbank. Eine mit Flachschnitzerei, ebenso wie die Wandbekleidung behandelte Wandbank, hat die Tischecke der Dönse im

niedersächsischen Bauernhaus, ebenso derselbe Platz in der Wohnstube des hessischen Bauernhauses. In diesem seien auch die bankartigen, mit ausgesägten Vorderteilen versehenen Kästen zur Aufnahme des Mastgeflügels wenigstens mit einem Wort gestreift.

Aber auch von beweglichen Bänken hat die Abteilung der bäuerlichen Wohnungseinrichtungen eine Anzahl interessanter Stücke. Von besonderem Interesse, weil sie den altertümlichsten Eindruck machen, sind auch hier die Stücke des niedersächsischen Hauses. Zwei Bänke finden sich in unserem Flet auf der Herrschaftsseite. Konstruktiv sind sie in derselben Art hergestellt. In zwei massive, geschweift ausgeschnittene Seitenbretter ist das Sitzbrett eingezapft, durch ein Brett, welches die hinten senkrecht abfallenden Seitenteile verbindet, wird eine Art Lehne und zugleich der feste Zusammenhalt des Möbels erreicht. Bei der einen, dem 18.—19. Jahrhundert angehörigen Truhe ist das Lehnenbrett in fünf Kassetten mit groben Ornamentfüllungen auf ausgestochenem Grund geschmückt; sie ist 94 cm hoch, 189 cm lang und 46 cm tief. Die andere ganz schmucklose, aber durch die aufserordentlich starken 8—10 cm dicken Eichenbohlen, aus denen sie hergestellt ist, einen sehr altertümlichen Eindruck machende Bank läfst sich zeitlich kaum bestimmen. Die in eine knaufartige Volute auslaufenden Seitenteile, die geringe Tiefe bei beträchtlicher Länge verstärken noch den geradezu archaischen Eindruck des interessanten Möbels. Sie ist 97 cm hoch, 226 cm lang und 35 cm tief. Dem norddeutschen Tiefland gehört noch ein weiteres Stück aus den Altenlanden an der Unterelbe an. Diesmal ist es eine Truhenbank, wie die vorigen aus Eichenholz. An dem oberen Rand der Lehne findet sich die Inschrift: Quast Anno 1796. Lehne und Vorderbrett sind in drei einfache Rahmen mit Füllung geteilt. Der Kasten steht auf den bei den norddeutschen Truhen häufigen Kufen, die hier allerdings sehr mäfsige Dimensionen haben. Der untere Teil des bis zum Sitz reichenden Lehnbrettes ist zum Zurückschlagen, damit der Deckel der Truhe ungehindert geöffnet werden kann. Die Bank ist 103 cm hoch, 145 cm lang, 48 cm tief.

Übrigens dürfte ebenso wie bei den Truhen der bürgerlichen Kultur auch ein grofser Teil der bäuerlichen als Bank gedient haben, nämlich diejenigen mit glattem, flachem Deckel. In Betracht kommen hier die Truhen des Halligenzimmers, die truhenartig gestaltete Auftrittbank des oberbayrischen Zimmers, die sogar einen freilich recht verkümmerten Ansatz zu einer Seitenlehne zeigt.

Unter die Bänke kann schliefslich auch der Bettschrank aus Hundum in Westfriesland gezählt werden, der im Hindelopener Zimmer Aufstellung gefunden hat. Er hat ein tischartiges Gestell, steht auf vier auswärts gestellten, gedrehten, dünnen Füfsen. Die nach unten geschweiften Querbretter des Gestells zeigen in origineller Lackmalerei die 10 klugen und törichten Jungfrauen.

Wichtiger für die Geschichte der Sitzmöbel, als die in der Regel für die Aufnahme mehrerer Personen bestimmte Bank, sind diejenigen, welche für eine Person bestimmt sind und die, da sie im Laufe der Zeiten, insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Bank und Truhenbank mehr und mehr verdrängten, auch in bedeutend gröfserer Zahl auf die Gegenwart gekommen sind. Man teilt die einsitzigen Möbel in mehrere Unterabteilungen, von denen der Thron, der Stuhl, der Sessel, der Schemel wohl die bedeutendsten und wichtigsten sind. Die mannigfachen Sonderbenennungen, die bei den Sitzgeräten, ebenso wie für alle anderen Möbelarten, seit dem 17. Jahrhundert und vorzüglich im 18. Jahrhundert unter französischem Einfluſs aufgekommen sind, aber auch schon in Inventaren früherer Zeit auftauchen, brauchen hier nur insofern berücksichtigt zu werden, als die vorliegenden Gegenstände es erheischen.

Die wichtigsten Formen des Stuhls haben sich schon im klassischen Altertum und vor diesem ausgebildet. Es mag hier nur auf die in Funden und Malereien uns überlieferten sehr sinnreichen Lehnstühle der Egypter, die wohl auch des öfteren in Holz ausgeführten Throne der vorderasiatischen Kulturvölker, die eleganten, besonders auf den Vasengemälden dargestellten Sitzgeräte der Griechen und die allerdings meist nur in Metall erhaltenen Sessel und Schemel der Römer verwiesen werden.

Die antiken Formen sind es auch, die sich in den ersten Jahrhunderten, wo von germanischen oder deutschen Möbeln die Rede sein kann, bis in die Zeit des hohen Mittelalters von maſsgebendem Einfluſs geblieben sind. Freilich war dieser Einfluſs ein nach dem Kulturstand der Benutzer und Verfertiger und nach Maſsgabe der Zeit ein sehr verschiedener. Im allgemeinen muſs auch hier wieder betont werden, daſs die für eine Person bestimmten Sitzgeräte, also das, was wir heute im weitesten Sinne Stuhl nennen, ein im Hausrat des Mittelalters bis zu dessen Ende verhältnismäſsig seltenes, im einzelnen Haushalt kaum mehr als in einem Exemplar vorkommendes Gerät war.

Die Bilderhandschriften geben für das frühe und hohe Mittelalter, besonders für die zu Repräsentationszwecken üblichen Sitzgeräte, reichlichen Aufschluſs. Göttliche Personen, Heilige, Fürsten und sonstige Vornehme wurden mit Vorliebe thronend dargestellt. Von Wichtigkeit sind auch die in gröfserer Zahl erhaltenen Bischofskathedren. Freilich ist bei diesen, wie auch bei den Abbildungen zu beachten, daſs die betreffenden Sitzgelegenheiten in den erhaltenen Denkmälern, wie in den Abbildungen nur vergleichsweise für die Geschichte des Holzmöbels herangezogen werden können, denn Stein und Metall spielen dabei eine gröfsere Rolle als das Holz. Die meisten dieser Sitzgelegenheiten sind nicht als beweglich, also nicht im engeren Sinne des Möbels aufzufassen. Wo es sich aber augenscheinlich um bewegliche Möbel handelt, die bei dem wenig seſshaften Leben der Groſsen im ersten Jahrtausend auf den Reisen mitgeführt werden muſsten, treffen wir nicht den über den Boden erhobenen, auf Stufen stehenden Hochsitz mit fester Lehne, aus Textilien gebildeter Rückwand oder Baldachin, sondern die aus dem klassischen Alter-

tum übernommene Form des Faltstuhls (faldisterium), aus dem schliefslich noch der moderne Fauteuil werden sollte.

Der Faltstuhl, wie man ihn auch wohl nennen kann, ist jedenfalls ursprünglich ein Metall- und kein Holzmöbel. Seine Bestandteile sind zwei Paare gekreuzter, gerader oder gebogener Stäbe. Im Kreuzungspunkt der beiden Paare wurden diese durchlocht und durch eine Stange verbunden, um die als Axe dann die gekreuzten Träger zusammengeklappt wurden. Im oberen Teil angebrachte Gurte nahmen das Sitzkissen auf. Aus Holz hergestellt und zwar in verhältnismäfsig leichten Werkstücken konnte dieses Möbel naturgemäfs nur wenig widerstandsfähig sein. An den Enden der Scheeren unten und oben angebrachte Querstäbe halfen dem einigermafsen ab und die oberen Querstäbe gaben zugleich eine Art Seitenlehnen ab. Zur Herstellung einer abnehmbaren und die Festigkeit noch vermehrenden Rückenlehne durch eine dritte Querstange war nur ein kleiner Schritt. Für diese im hohen Mittelalter als Herrschersitz sehr beliebte Form war die Bildung der Scheeren mit Tier- (Adler, Löwen und dergl.) köpfen oben und Klauen unten besonders im Schwung. Später blieb die Form des Faltstuhls auch bei gar nicht mehr zum Zusammenklappen eingerichteten Stühlen bis ins 17. Jahrhundert im Gebrauch. Recht eigentlich in den Holzstil übertragen wurde diese Art aber erst vom Ausgang des Mittelalters an durch die sogenannten Scherstühle, bei denen an einer festen Horizontalaxe eine ganze Reihe von gekreuzten Stäben hinter einander angeordnet wurden.

Stuhlartige Möbel waren in gröfserer Zahl im mittelalterlichen, und zwar im vornehmen, wie im bürgerlichen Haushalt nicht vorhanden, wie überzeugend aus den mittelalterlichen Inventarien hervorgeht. Der Lehnstuhl insbesondere war wohl im deutschen Haus nur als Ehrenplatz für den Hausherren vorhanden, die an den Zimmerwänden herumlaufenden festen Wandbänke, auch ganz einfache, bewegliche Bänke mufsten dem gewöhnlichen Bedürfnis genügen. Häufiger waren, wie aus der Bilderliteratur hervorgeht, höchstens einfache, einsitzige, lehnenlose Schemel. Ihre Sitzfläche war viereckig, dreieckig und rund, die Stützen waren runde und vierkantige Stollen, eventuell noch durch eine untere Querverbindung versteift, oder senkrecht, eventuell auch schräg an zwei oder mehr Seiten untergestellte, häufig in Zierformen ausgeschnittene Bretter. Im Lauf der Entwicklung ergab sich zu diesen einfachen Formen die Hinzufügung einer Rückenlehne, woraus dann die seit der Renaissancezeit sich immer mehrenden einfachen Sesselformen entstanden.

Der feste Lehnstuhl des späteren Mittelalters hat, wohl in Anlehnung an die kirchlichen Kathedren und die Throne, in der Regel die Kastenform. Die obere Seite des viereckigen Kastens bildet den Sitz, die drei Seitenflächen, die gewöhnlich an vier Stollen angeordnet sind, gehen bald bis zum, bald nahe an den Boden heran. Die Verlängerung der seitlichen und des rückwärtigen Seitenbrettes oben über den Kasten hinaus, ergaben die Seiten- und Rücklehnen. Die letztere erhielt besonders im 15. Jahrhundert gröfsere Höhe als die Seitenlehnen. Die grofsen Flächen dieser Art Möbel

boten zu der beliebten Zierweise in flachgeschnitzten Füllungen, in geometrischem (Mafswerk) oder Pflanzenornament, erwünschten Spielraum.

Mittelalterliche Stühle gehören bekanntlich zu den gröfsten Seltenheiten. Aus dem früheren Mittelalter besitzt das Germanische Museum kein Stück. Einen guten Begriff frühmittelalterlicher Möbelkunst vermögen aber hier drei

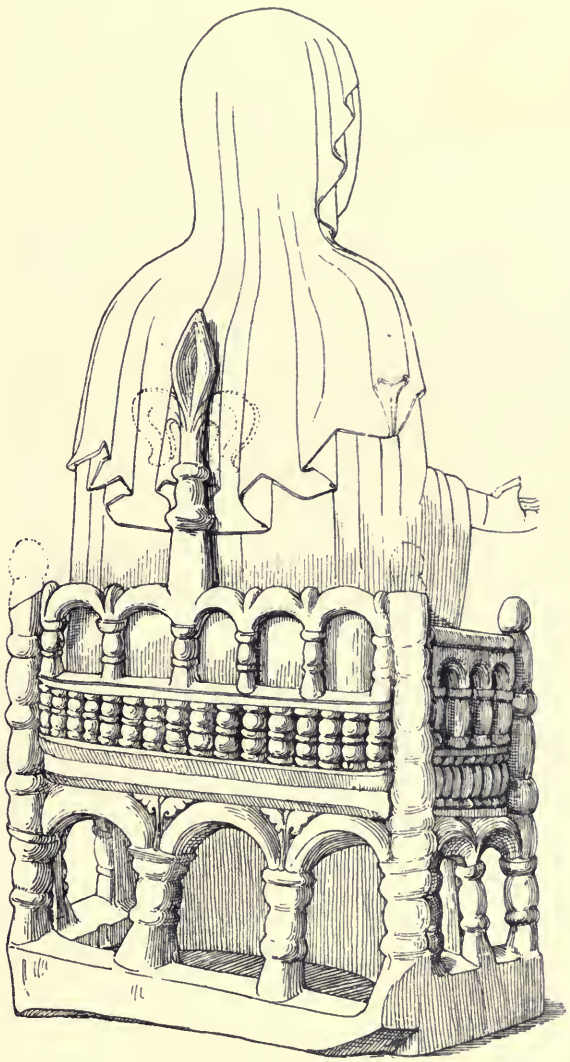


Abb. 21. Romanischer Stuhl auf einer im Germanischen Museum befindlichen Holzskulptur.

Stühle zu geben, die wie die bei den Betten bereits geschilderte Lagerstatt aus Swanetien im Kaukasus stammen und die mit den uns erhaltenen mittelalterlichen Abbildungen eine ganz augenfällige Verwandtschaft zeigen. Neben der Arbeit der Schreiner- und Schnitzer, die an den reicheren Sitzgeräten ihre Kunst zeigten, waren es insbesondere die Drechsler, die in allerdings primitiver

Art an der Herstellung der Stuhlpfosten und Verbindungsteile einfacherer Möbel beschäftigt waren. Zu der letzteren Art gehören die drei kaukasischen Stühle.

Auf diese merkwürdigen Stühle hat schon A. v. Essenwein in einem Artikel der Mitteilungen des German. Nationalmuseums, Jahrg. 1891, S. 51 ff. hingewiesen und dort die Wahrscheinlichkeit ausgesprochen, dass die vermutlich in den kaukasischen Möbeln erhalten gebliebene Art des byzantinischen Möbelstils auch auf die westeuropäischen Möbel von maſsgebendem Einfluſs gewesen sei. Essenwein behandelt in dem genannten Artikel die an einer sitzenden weiblichen Heiligen, Maria oder Anna, befindliche naturgetreue Nachbildung

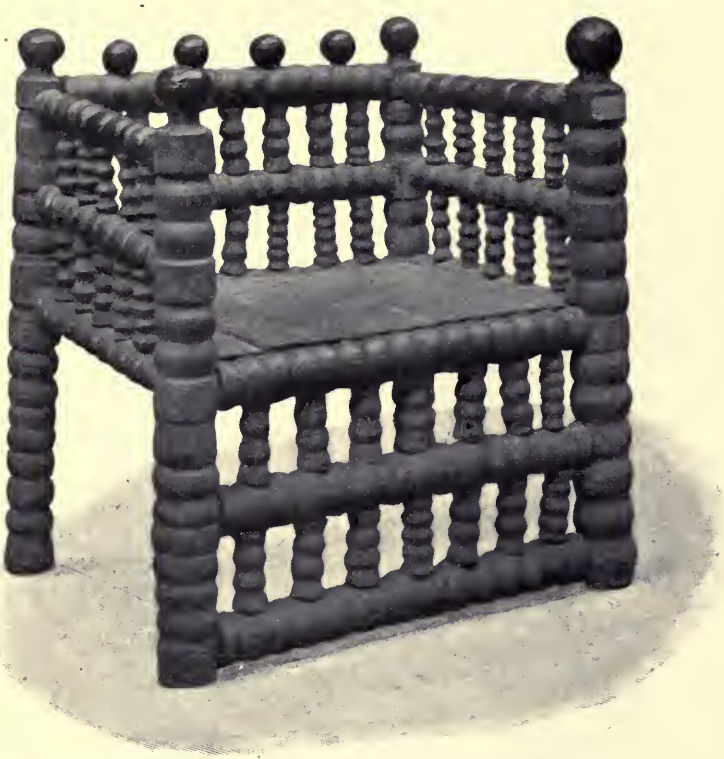


Abb. 22. Stuhl byzantinischer Form aus Swanetien im Kaukasus.

eines Lehnstuhls aus dem 13. Jahrhundert[5]). Die an der genannten Stelle gegebene Abbildung des interessanten Möbels, das eine erwünschte Ergänzung des Abbildungsmateriales der Bilderhandschriften ist, ist hier in Fig. 21 wiederholt abgedruckt. Das Vorbild des hier in Schnitzerei ausgeführten Stuhles ist in der Hauptsache Drechselarbeit. Die Art des Aufbaues ist in der Abbildung deutlich ersichtlich. Bemerkt mag sein, daſs vorn am Stuhl ein nach vorn abgerundetes Aufstellbrett für die Füſse sich findet. Eigentümlich ist auch der obere Rückenteil der Lehne der als Lilie gestaltet ebensogut eine symbolische Bedeutung haben, wie als Vorläufer der schmalen späterhin bei den

5) Essenwein ist geneigt die Figur, die aus Tirol stammen soll, noch ins 12. Jahrhundert zu setzen, was aber aus stilistischen Gründen doch wenig wahrscheinlich ist.

Rücklehnen erscheinenden Lehnen gelten kann. Das Charakteristische dieser Stuhlformen ist die kastenartige Anordnung der an sich gleichhohen Rücken- und Seitenlehnen. Ebenso ergibt bei allen Lehnstühlen die verhältnismäfsig hoch angebrachte Sitzplatte, dafs sie in der Regel für die Verwendung einer Stufe oder Fufsbank an der Vorderseite gedacht waren.

Abb. 23. Tyroler Lehnstuhl; 15.—16. Jahrh.

Die Verwendung von kugelartigen Elementen ist der Drechslerarbeit, wie wir sie an Möbelarbeiten bis in die Gegenwart verfolgen können, besonders eigen. Die zierlichere Art des Thrones der Heiligen steht freilich zu der ziemlich plumpen, aber doch nicht unschön wirkenden Arbeit an den kaukasischen Stücken in einigem Gegensatz. Im Übrigen aber bieten sie eine

geradezu merkwürdige Übereinstimmung in der Behandlung mit vielen in den mittelalterlichen Handschriften überlieferten Möbeln, von denen im Original kaum eines auf unsere Zeit gekommen ist und dürfen als ein sehr wertvolles Anschauungsmaterial in dieser Hinsicht begrüfst werden. Von den drei im Wesentlichen gleichen Stühlen ist in Abb. 22 der best erhaltene und reichste wiedergegeben. Die Art der Konstruktion und der Verzierung des in weichem Holze hergestellten und mit einem graugrünen Anstrich versehenen Möbels

Abb. 24. Tiroler Lehnstuhl; 15.—16. Jahrh.

bedarf keiner weiteren Erklärung. Seine Mafse, denen die der beiden anderen Stühle ziemlich gleich sind, betragen: Höhe 85 cm, Breite 76 cm, Tiefe 71 cm.

Mittelalterliche Stühle besitzt das Museum nur wenige. Und diese wenigen sind zudem in einer Zeit entstanden, wo wohl noch mittelalterliche Formen in Gebrauch waren, der historische Begriff des Mittelalters aber nicht mehr zu Recht besteht, nämlich im 16. Jahrhundert.

Diese alten Stühle, die noch die mittelalterliche Formgebung zeigen, sind durchweg in Material und Ausführung ziemlich primitive Möbel. Das erste Beispiel (Abb. 23) führt uns wieder nach Tirol, der fruchtbarsten Fundstätte für mittelalterliches Mobiliar und die gesamte Zimmerausstattung. Der Stuhl

ist kastenförmig mit offener Unterseite gebildet. Die starken Seitenbretter — das Material ist durchweg weiches Holz — bilden in ihrem unteren ausgeprägten Teil die Stollen oder Füfse, in ihrem oberen die Seitenlehnen. Diese sind durch aufgelegte horizontale Bretter bequem gemacht. Ob die beiden vorhandenen Knäufe als Handstützen oder als Reste eines Verschlusses durch einen vorderen Armriegel zu betrachten sind, mufs unentschieden bleiben. Die Vorderseite bedeckt ein ausgeschnittenes Brett mit der landesüblichen Verzierung in Rankenwerk auf ausgestochenem Grund. Entsprechend ist die Rückwand in ihrem oberen Teil behandelt. Die eigenartige Form des Brettausschnitts wirkt hier besonders mit, dem Möbel ein originelles Gepräge zu geben. Der Stuhl ist 123 cm hoch, 77 cm breit und 46 cm tief.

Derselben Zeit, dem Ende des 15. oder dem 16. Jahrhundert, wahrscheinlicher aber dem letzteren, und demselben Land gehört ein weiterer aus Buchenholz gefertigter Lehnstuhl ähnlicher Art an (Abb. 24). Interessant ist zunächst die Behandlung des Sitzes. Statt des glatten Sitzbrettes finden wir über gespannten schmalen Gurten ein derbes Geflecht aus Binsen. Das Gerüst des Stuhles besteht aus vierkantigen, abgefasten und mit gotischer Profilierung versehenen Pfosten. An den über dem Sitz befindlichen Teilen sind Streifen mit einfacher Kerbschnitzerei. An den vorderen Pfosten oben sind in ziemlich roher Weise kleine Wappenschilde angebracht, die mit Buchstaben, und einem, wie es scheint, Phantasiewappen ausgefüllt sind. Die Vorderpfosten laufen in zwei wohl als Handstützen gedachte Knäufe aus. Unten, dann in Sitzhöhe werden die Pfosten durch Querhölzer verbunden. Unten an der Vorderseite an Stelle des stabförmigen Querholzes ist ein Brett zum Aufsetzen der Füfse. Der Umstand, dafs das ausgesägte Vorderbrett nicht bis zum Boden reicht, läfst bei der Höhe des Sitzes vermuten, dafs noch eine Fufsbank oder ein Trittbrett angebracht war. Sowohl die vorderen als auch die hinteren Pfosten sind oberhalb der Sitzfläche etwas nach innen geschweift. An der Lehnenseite bilden drei vertikal gestellte Querbretter die Verbindung, Vorder- und Hinterpfosten aber ist durch je ein vertikal und ein horizontal gelegtes Brett zu Seitenlehnen gestaltet. Das obere Verbindungsbrett der Rückenlehne ist zweiteilig und oben geschweift, und mit zwei runden und darüber mit einer kleineren dreipafsförmigen Öffnung versehen. Das schmälere Mittelbrett hat durchbrochene, bei Tiroler Möbeln häufige Vergitterung, hinter der noch ein dünnes Brett aufgenagelt ist. Der Stuhl zeigt starke Reste eines gleichmäfsigen, hellen grünen Anstriches. Er ist 121 cm hoch, 70 cm breit und 61 cm tief.

Einen anderen Typus zeigt der dritte aus den Rheinlanden (angeblich aus einer Mühle bei Monjoie) stammende dreibeinige, niedrige Lehnsessel (Abb. 25), von dem Essenwein wohl mit Recht annimmt, dafs er ursprünglich um 20 bis 25 cm höher gewesen sei. Drei achtkantige, über dem Sitz sich verjüngende Pfosten bilden ein annähernd gleichseitiges Dreieck. Lager des Sitzbrettes und Verstrebung der Pfosten werden an den drei Seiten durch eine Vergitterung unter dem Sitz hergestellt, die an zwei Seiten durch schräge Überkreuzung und einen Vertikalstab, an der anderen durch vertikale

Überkreuzungen einer Horizontallatte gebildet wird. Das flache, kräftige Lehnenbrett verbindet die Pfosten in einer annähernd halbkreisförmigen Linie. Diese Form, der wir im Nachklang an die mittelalterliche Bildung bei den Bauernstühlen des öfteren begegnen werden, trägt ihre Entstehung aus dem lehnenlosen, dreibeinigen Schemel deutlich zur Schau. Der Übergang aus dem dreieckigen Sitzbrett zur runden Lehne ist offenbar der Vorläufer der abgerundeten Formen des Sitzbretttes, wie sie die zuerst in gröfserer Zahl im 15. Jahrhundert auftretenden Drehstühle aufweisen. Das Alter des in Abb. 25 dargestellten Stuhls läfst sich so wenig wie der vorbeschriebenen Stühle anders als andeutungsweise feststellen, die Zeitbestimmung, 15.—16.

Abb. 25. Lehnsessel vom Niederrhein; 15.—16. Jahrh.

Jahrhundert, mufs hier genügen. Im gegenwärtigen Zustand mifst der Stuhl 88 cm in der Höhe, 48 cm in der Breite, 52 cm in der Tiefe.

Von den eben erwähnten mittelalterlichen Drehstühlen besitzt das Museum keinen im Original, sondern nur eine von den nach Dutzenden gefertigten Nachbildungen des unter dem Namen des „Lutherstuhles“ berühmtesten Originales, das jetzt in London befindlich aus der in der Nähe von Nürnberg gelegenen Kirche in Katzwang stammen soll. Wohl aber findet sich aus späterer Zeit, 17. Jahrhundert, ein Drehstuhl im Museum, der in Abb. 26 wiedergegeben das System dieser Art von Sitzmöbeln anschaulich vor Augen stellt. Der obere drehbare Teil besteht aus dem annähernd rechteckigen, an den hinteren Enden abgerundeten Sitzbrett. In gleicher Form läuft die

horizontal verlängerte Lehne, die auf einer Anzahl (10) gedrehter Stäbe steht. Die Rückenlehne in geschweifter, herzförmig ausgeschnittener Bildung ist in zwei Teilen ober- und unterhalb der herumlaufenden Lehnenleiste behandelt. In den Sitz sind fünf den Lehnenstützen ähnliche gedrechselte Stäbe eingezapft, die unten mit einer starken, gedrehten Scheibe mit einer Mittelöffnung versehen ist. In diese greift als glatter drehbarer Zapfen die Verlängerung der im unteren Teil mit gedrehter Profilierung versehenen, auf einem ebenfalls reich profiliertem Balkenkreuz stehende Säule des Stuhles ein. Die Mafse des Stuhles sind: Höhe 79 cm, Breite 64 cm, Tiefe 50 cm.

Abb. 26. Drehstuhl, süddeutsch; 17. Jahrh.

Solche Stühle, die, wie die mittelalterlichen und späteren Beispiele zeigen, meist eine reichere und geschmackvolle Ausstattung zeigen, sind in erster Linie wohl für den Gebrauch am Schreibpulte, also für den Gelehrten und Kaufmann geschaffen worden.

Eine Ergänzung zu dem in Abb. 24 wiedergegebenen Tiroler Stuhle, aus späterer Zeit, bildet ein weiterer einfacher und niedriger Lehnstuhl aus Schwaben. Auch hier ist vielleicht die Vermutung, dafs das Gestell ursprünglich höher war, nicht unangebracht. Der Typus des Stuhles Abb. 24 und 27 ist ganz der gleiche, nur dafs die Formensprache, die freilich wegen der etwas flauen Behandlung eine nicht allzu klare Sprache redet auf spätere Zeit, etwa das spätere 16. Jahrh., hindeutet. Der Stuhl ist wohl in bäuerlichen Kreisen

entstanden. Über den Bau und dessen Formengebung gibt die Abbildung genügend Aufklärung. Bemerkenswert ist, dafs kein hölzerner Sitz vorhanden ist, sondern dafs an den vier Pfosten diagonal zwei schmale Eisenbänder als Auflager für ein Polsterkissen angebracht sind. Auf der hier schon gekrümmten Seitenlehne — es ist blofs die eine Wange erhalten — ist ein Flechtornament eingeschnitten. Bemerkenswert ist auch, dafs die Rückenlehne schon etwas nach auswärts geneigt ist. Auf dem Brett derselben ist eine durchbrochene

Abb. 27. Lehnstuhl aus Schwaben; 16. Jahrh.

Rosette angebracht, um diese herum aber sind Tierfiguren, und zwar Hirsch und Hirschkuh, Gemse und Gemsbock, Fuchs und Hase in Konturen eingeschnitten. Der Stuhl mifst 88 cm in der Höhe, 53 cm in der Breite und 49 cm in der Tiefe.

Etwas zahlreicher schon als die vorgenannte ist die Gruppe der Stühle vom Ende des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine genaue Zeitbestimmung ist gerade bei den Sitzmöbeln, die in bestimmter Form oft lange in Gebrauch gestanden haben, vielfach nicht möglich. Eine solche annähernd zu geben, erlauben zwei Stücke aus ehemals fürstbischöflich Brixen-

schem Besitz, die schon von A. v. Essenwein im Jahrgang 1886 der Mitteilungen des Germ. Museums S. 233 beschrieben und abgebildet wurden, welche Bilder hier nochmals Platz finden. Sie stellen direkte Abkömmlinge des italienischen Schemelstuhls der, wie er seit der ersten Hälfte des 16. Jahrh., insbesondere in dem für die italienische Möbelkunst lange mafsgebenden Florenz üblich war und zwar sind sie auch insofern dankenswerte Beispiele, als sie die zwei hauptsächlichsten Spielarten, nämlich mit gerader und mit nach innen hohler

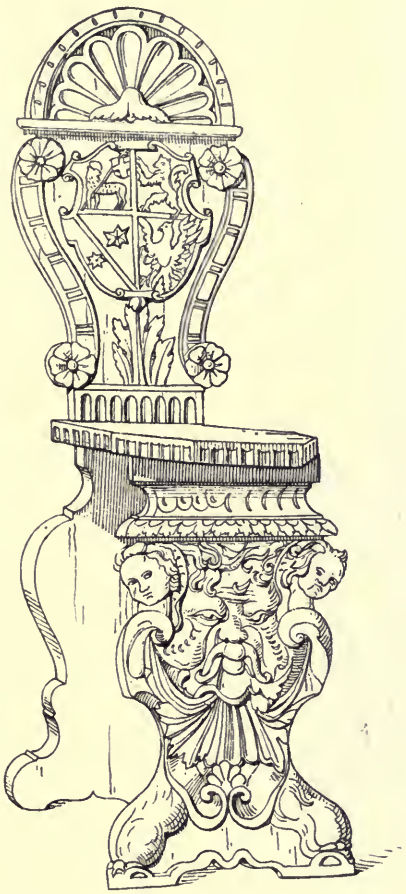


Abb. 28.

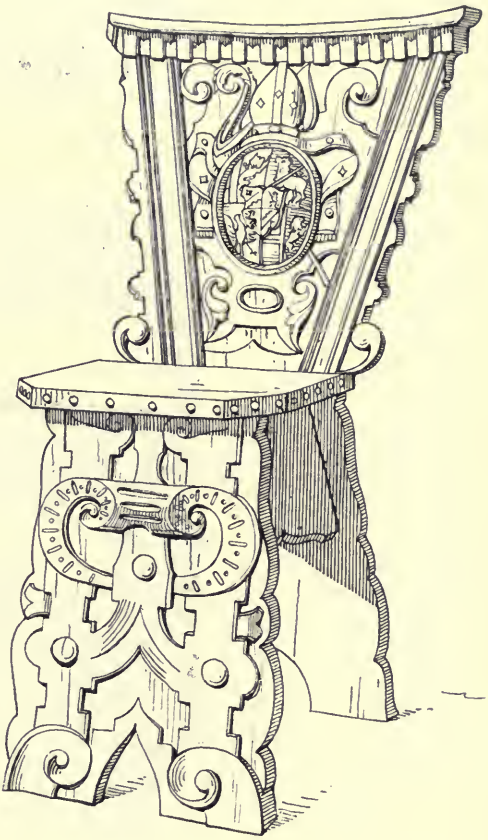


Abb. 29.

Lehnsessel italienischer Form aus Brixen; 16.—17. Jahrh.

Rückenlehne zur Anschauung bringen. Diese Art besteht aus einem Schemel auf schrägen zum Sitzen dienenden parallelen 2 Brettern, die durch ein oder zwei Querbrettchen unter dem Sitz versteift sind und im Sitzbrett eingelassener aus einem Stück bestehenden, schräg gestellten hohlen Lehne. Die vordere Seite ziert in der Regel, wie auch an unserem Beispiele reiche ornamentale Flachschnitzerei. Von den beiden Stühlen, die eine ganz eigenartige Mischung von deutscher und italienischer Formengebung zeigen, weist der eine (Abb. 28) das Wappen des Bistums Brixen, den Adler von Tirol, sowie die beiden

Felder des Wappens der Freiherrn von Spaur. Der zweite (Abb. 29), der auf dem Sitz noch die Nägel und Spuren eines ehemaligen Lederbezuges zeigt, hat das Spaursche Wappen als Herzschild, in den Feldern eins und vier den Bindenschild von Österreich und den Löwen von Habsburg, im Felde zwei Brixen, in drei Tirol. Da 1578—91 Thomas Freiherr von Spaur, 1601—13 Christoph Andreas von Spaur Fürstbischöfe von Brixen waren, zwischen beiden

Abb. 30. Stuhl aus Südtirol; 17. Jahrh.

aber Andreas von Österreich den bischöflichen Stuhl von Österreich einnahm, so dürfte auf die Regierungszeit der vorgenannten wohl die Entstehungszeit der Stühle zurückzuführen sein. Der Stuhl auf Abb. 28 ist 123 cm hoch, 77 cm breit, 46 cm tief, derjenige auf Abb. 29 hat die entsprechenden Mafse von 121, 70 und 46 cm.

Einen anderen Stuhltypus, wie er für die reinen Holzstühle in Italien vom Ende des 16. Jahrhunderts an üblich war, repräsentieren vier, im Museum

jetzt im Südtiroler Zimmer untergebrachte und auch aus Südtirol stammende Stühle des 17. Jahrhunderts, von denen Abb. 30 eine Anschauung gibt.

Trotz der grofsen Einfachheit des Aufbaues, die kaum einer weiteren Erläuterung bedarf, und trotz der verhältnismäfsig bescheidenen Anwendung des einzigen Ziermotivs, einer mit Rollwerk umrahmten Cartouche, die zwischen den Vorderstollen und denen der Rücklehnen in leichter Variation wieder-

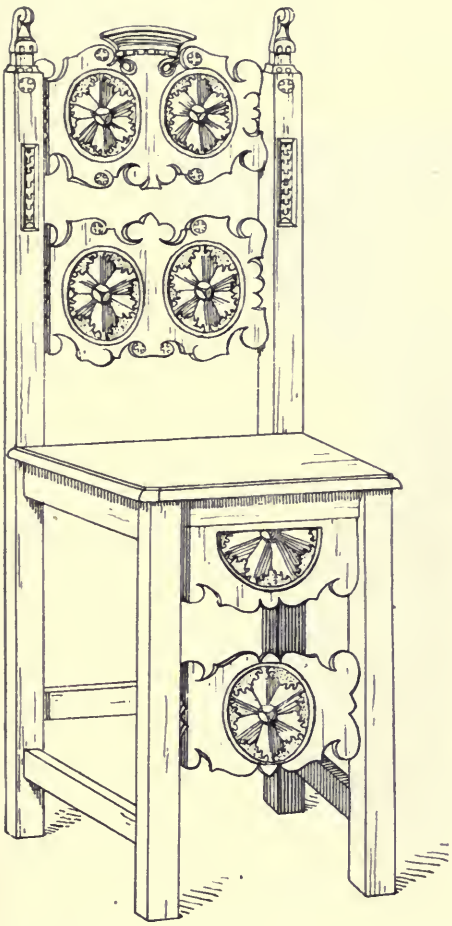


Fig. 32.
Süddeutscher Stuhl; 17. Jahrh.

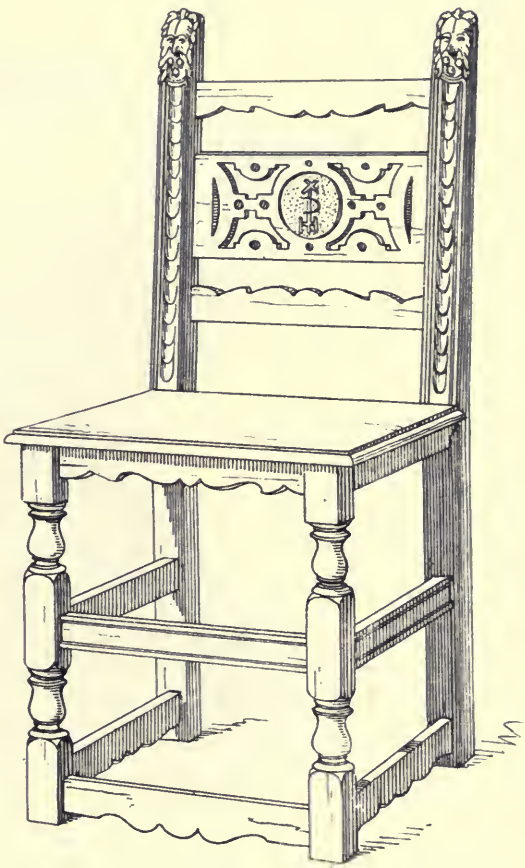


Fig. 31.
Rheinischer Stuhl; 17. Jahrh.

kehrt, verfehlen die Stühle gerade durch ihren straffen, schlanken Bau nicht des Eindrucks der Eleganz. Die Mafse sind 129 cm Höhe, 49 cm Breite und 40 cm Tiefe. Übermäfsig bequem freilich sind sie in Anbetracht der senkrecht in der Achse der Hinterbeine liegenden Lehne und des im Verhältnis zur Breite wenig tiefen Sitzbrettes nicht. Den französisch-niederländischen Stühlen des 17. Jahrhunderts und den gröfseren mit Seitenlehnen versehenen italienischen Stuhlformen (poltrone) stehen sie darin entschieden nach.

Ganz ähnlichen Typus zeigen zwei aus nördlicheren Gegenden stammende Stühle, die, wie immer im Gegensatz zum Süden, der vorzugsweise Nufs-, selten Buchenholz verwendet, aus Eichenholz gefertigt sind. Zunächst ein aus Köln erworbener und von A. v. Essenwein, Mitteil. d. Germ. Mus., B. II S. 180 und nun neuerdings hier (Abb. 31) wiedergegebener Stuhl. Er gehört, wie Essenwein richtig annimmt, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an und zeigt in der bescheidenen Schnitzverzierung an den Pfosten und den Querbrettern der Rücklehne die charakteristischen Merkmale der rheinländischen Kunst. Die Pfosten sind abgeschnitten und waren ursprünglich um 12—15 cm länger. Für die rheinischen Stühle ist der Wechsel des vierkantigen Stabes

Abb. 33. Südtiroler Faltstuhl, sog. Scheerstuhl; 17. Jahrh.

mit gedrehten Teilen an den Vorderbeinen, die Führung der Querleisten im Untergestell, die Anordnung von drei Querleisten an der Lehne mit ihrer typischen Verzierung (Medaillon mit Hausmarke oder Namenschiffre), das Schuppenornament und die Löwenköpfe der rückwändigen Stollen gemeinsam. Die Breite und Tiefe des Sitzes beträgt 44 und 36,5 cm, die Sitzhöhe heute 50 cm, die Höhe der Pfosten an der Lehne 99,5 cm.

Das Museum besitzt übrigens ein weiteres fast ganz gleiches Exemplar eines derartigen Stuhles, das mit dem ersteren gleichzeitig erworben und aus einzelnen Stücken zusammengesetzt und teilweise ergänzt werden mufste[6]).

6) Ein weiteres aber späteres ähnliches Stück wird bei den bäuerlichen Stühlen Besprechung finden.

Wie diese Stuhlform in Süddeutschland aussah, kann man aus dem in Fig. 32 abgebildeten Stuhl (früher publiziert von A. v. Essenwein, Mitteil. d. Germ. Mus., B. II S. 234) ersehen. Er erinnert sehr stark an die vorgenannten rheinischen Stühle und Essenwein war, trotzdem er von einem Nürnberger Antiquar gekauft und dieser ihn wieder aus dem Nürnberger Landbezirke erworben hatte, der Herkunft nicht sicher. Der Umstand, dafs der Stuhl, im Gegensatze zu den rheinischen, aus Nufsbaumholz ist, dürfte indes sicher für seine süddeutsche Provenienz sprechen. Im Aufbau gleicht er fast ganz den rheinischen Stühlen; durch die geringe Tiefe des Sitzbrettes, das zudem vorn

Abb. 34. Schweizer Faltstuhl, sog. Scheerstuhl; 17. Jahrh.

schmäler als hinten ist, und die glatten Pfosten unterscheidet er sich dennoch. Als Dekorationsmotiv dient eine ausgestochene Rosette. Auf der Rückseite trägt der Stuhl die Zahl MDCXI, für deren Ursprünglichkeit aber keine Bürgschaft vorhanden ist. Die Mafse desselben sind 112 cm Höhe, 37 cm Breite, 35 cm Tiefe.

Bemerkt sei schliefslich noch, dafs die rückwärtigen Pfosten der deutschen Stühle, die hier beschrieben wurden, sämtlich im oberen Teil etwas nach aufsen geknickt sind, so dafs die Lehne ganz schwach schräg ist.

In der kurzen, diesem Abschnitt vorangestellten Betrachtung über die historische Entwicklung der Stuhlformen im hohen und späten Mittelalter

war schon die Rede von der eigenartigen Form der sogenannten Scheerstühle. Von dem direkt aus dem mittelalterlichen Faltstuhl hervorgehenden Scheerstuhl, dessen Scheeren ungefähr die Gestalt zwei umgekehrt zusammengesetzter Halbkreise bilden, sind vier alte Stücke Tiroler Provenienz, die in der Hauptsache, Gröfse, Konstruktion und Zusammensetzung gleich, in kleinen Einzelheiten aber von einander verschieden sind, im Besitz des Museums. Sie gehören wohl ziemlich der gleichen Zeit, ja möglicher Weise derselben Einrichtung an. Einen derselben haben wir in Fig. 33 abgebildet. Derselbe hat neun — die drei übrigen je acht — Scheerenpaare. Im Kreuzungspunkt der Scheeren sind diese durch einen runden Holzstift lose verbunden, während die Enden der Bügel durch vier kräftige vierkantige Leisten verbunden sind. Der Sitz wird durch eine die Zahl der Scheerenbügel entsprechende Anzahl kurzer horizontaler Leisten gebildet. Diese klapppen nach der Mitte, wo sie durch einen senkrecht über der Kreuzungsachse stehenden runden Querstab, um den sie sich drehen, verbunden sind, in dem Sinn nach oben auf, dafs die eine Hälfte links, die andere rechts an einem durch die Scheerenbügel laufenden Rundstab befestigt sind. Die Rückenlehne wird durch ein flaches Querholz gebildet, welches auf der einen Seite sich um einen Zapfen dreht, während die andere Seite die Seitenlehne hakenartig umfafst. Die Stühle sind ebenso bequem als zweckentsprechend und nehmen zusammengeklappt einen verhältnismäfsig sehr geringen Raum ein, so dafs es Wunder nehmen mufs, dafs sie, wie es scheint, eine nur lokale Verbreitung gefunden haben und auch nicht längere Zeit in Gebrauch gestanden haben. Von den vier Exemplaren des Museums hat einer vorn an den Seitenlehnen in deren Achse runde gedrehte Knöpfe, drei haben in einfache Formen geschweifte Rückenbretter, einer aber hübsche ornamentale Schnitzerei. Sie gehören augenscheinlich sämtlich dem 17. Jahrhundert an. Der abgebildete Stuhl mifst 80 cm in der Höhe, 77 cm in der Breite und 53 cm in der Tiefe.

Wesentlich verschieden, wenn auch natürlich auf demselben Systeme beruhend sind die in vielen Kantonen der Schweiz üblichen Lehnstühle, von denen vier zur Einrichtung des Zimmers aus dem Kanton Chur gehören. (Einige weitere werden bei den Bauernmöbeln Besprechung finden.) Wie die Abbildung (34) eines der ebenfalls nur in geringen Einzelheiten (in den eingeritzten Verzierungen und der Form des Lehnenbretts) von einander abweichenden Stühle zeigt, erfolgt bei den Schweizer Stühlen, die aus Nufsbaumholz gefertigt sind, das Aufklappen senkrecht zur Sitzrichtung.

Die Stäbe der Scheeren sind gerade und wesentlich breiter, als bei den vorbeschriebenen Tiroler Stühlen, die Zahl ist ungleich auf beiden Seiten, vier zu fünf, sie sind ungleich lang, weil eine Abteilung über den Sitz als Lehne, hinausragt. Diese Abteilung ist unten und oben durch ein schmäleres und breiteres wagrechtes Brett, von denen das obere eingeritzte, einfache geometrische Verzierung zeigt, abgeschlossen. Die Klappvorrichtung des Sitzes ist dieselbe wie bei den Tiroler Stühlen. Die Schweizer Stühle sind im Gebrauch viel unbequemer als die Tiroler, es gebricht ihnen auch einigermafsen an Standfestigkeit, aber sie lassen sich auf ein Minimum von Raum

Prachtstuhl aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.
Aus Ulm stammend.

zusammenklappen. Die Exemplare des Museums dürften dem 17. Jahrh. angehören. Die Mafse des abgebildeten Stuhles sind: 83 cm Höhe, 46 cm Breite, 58 cm Tiefe des Sitzes.

Dem 17. Jahrhundert soll ein ebenfalls von Essenwein schon früher publizierter Stuhl (Mitt. d. Germ. Museums Jahrg. II, S. 234, hier Abb. 35) angehören, in dem das System der mittelalterlichen Faltstühle zwar noch nachklingt, aber von einem wirklichen Zusammenlegen nicht mehr die Rede ist. Essenwein sagt über denselben: »Er ist Nürnbergischen Ursprungs und es scheint

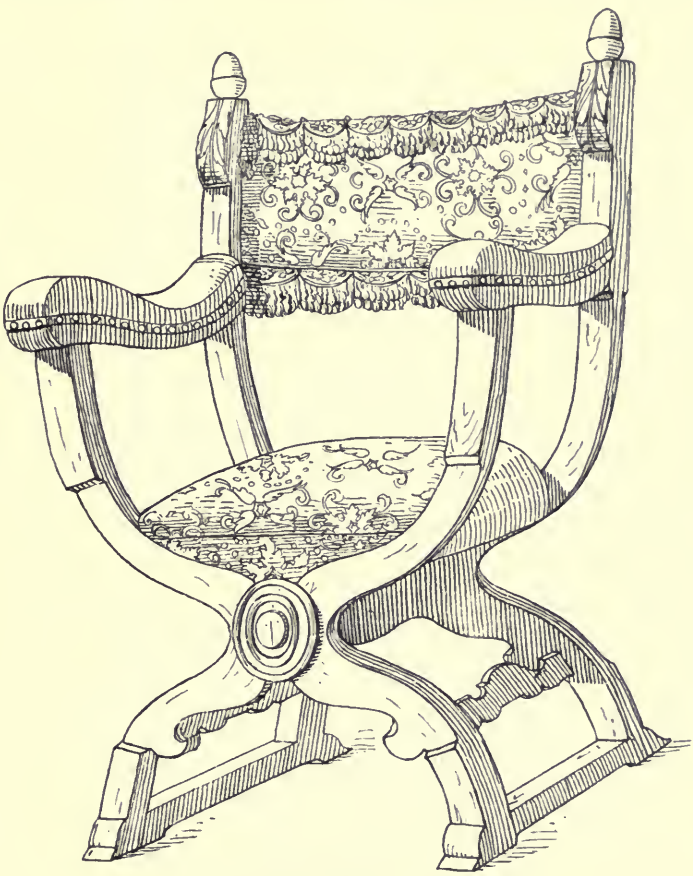


Abb. 35. Renaissancestuhl aus Nürnberg.

aus der Art, wie das uralte Motiv verarbeitet ist, hervorzugehen, dafs dasselbe hier stets im Gebrauch geblieben war und unwillkürlich alle Änderungen des Geschmackes und der Stilrichtung mit durchgemacht hat, bis es bei jenen Einzelformen angelangt ist, die wir hier sehen. Obwohl natürlich der Stuhl nicht zum Falten eingerichtet ist, so ist doch noch die Rosette an der Stelle geblieben, um welche bei den Faltstühlen die Drehung erfolgt ist. Der Polsterbezug scheint aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts zu stammen.« Hiezu sei bemerkt, dafs ähnliche aber reicher ausgestattete Stücke sich in der Kgl. Burg zu Nürnberg befinden. Der Umstand, dafs der Stuhl aus

Eichenholz gefertigt ist und die eigenartige Gestalt der Lehne, die im oberen Teil nach aufsen geschrägt ist, könnte übrigens den Verdacht aufkommen lassen, dafs das ganze Stück in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. als freie Nachbildung eines älteren Vorbilds entstanden ist. Der Stuhl ist 105 cm hoch, 63 cm breit, 56 cm tief.

Von ursprünglichen Polstermöbeln besitzt das Germanische Museum aus dem 17. Jahrhundert zwei Stücke. Der erstere davon, auf Tafel III in Lichtdruck wiedergegeben, ist das kostbarste Stück der ganzen Stuhlsammlung. Wie der Behang an der Rückseite ausweist, stammt derselbe aus Ulm, denn er trägt neben dem Reichswappen dasjenige der Stadt Ulm. Über die ursprüngliche Bestimmung des ungemein prunkvollen Möbels sind wir nicht unterrichtet. Ein Kaiserbesuch oder dergleichen hat in der Zeit der Entstehung desselben, als die wir etwa die Mitte des 17. Jahrhunderts annehmen dürfen, in Ulm nicht stattgefunden. Die Zusammenstellung der beiden Wappen aber läfst mit Sicherheit vermuten, dafs er nicht für private, sondern für öffentliche Zwecke geschaffen worden ist. Da nach allgemeiner Annahme der Beginn fester Polsterung in Deutschland in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gesetzt wird, so wird der mit festem und in diesem Falle sicher ursprünglichem Polster versehene Stuhl nicht vor 1650 gefertigt sein. In den Besitz des Germanischen Museums kam er im Jahre 1899 aus Münchner Händlerkreisen, nachdem er Jahrzehntelang in einer englischen Sammlung gewesen war. Er ist 140 cm hoch, 74 cm breit und 56 cm tief.

Das Holzgerüst des Stuhles, in rötlich braun gebeiztem Nufsbaumholz mit teilweiser Vergoldung, enthüllt das Bestreben des entwerfenden Künstlers, möglichst reich zu wirken, zugleich aber doch eine gewisse Armut der Erfindung. Die stete Wiederholung der karyatidenartigen Frauenfigur, für die weder die klauenförmigen noch die verkümmerten volutenartigen Abschlüsse recht passen wollen, lassen bei längerer Betrachtung das letztere Bedenken aufkommen. Dagegen wirken die unteren Querverbindungen mit den Engelsköpfen entschieden besser. Der Reiz der Vergoldung des Holzes und die aufserordentlich saubere Ausführung entschädigen aber einigermafsen für den künstlerischen Missgriff. Von aufserordentlicher Schönheit sind dagegen die Stickereien des Sitzes, des Rückenbehangs und der Armlehnen. Sie machen erst das Möbel zu dem hervorragenden kunstgewerblichen Prunkstück. Die Stickereien sind in aufserordentlich feiner und geschmackvoller Zeichnung in Gold, Silber und ganz wenig in farbiger Seide, teils in Applikation, teils in Reliefstickerei auf schwarzem Sammetgrund angebracht.

Eigenartig ist die Anordnung des Behangs zwischen den rückwändigen Pfosten, der ursprünglich vor dem gedrehten Stab hing, nicht wie jetzt hinter demselben befestigt war. Die Lehne ist hier nicht als wirkliche Lehne aufgefafst, sondern nur als dekorative Zutat.

Der zweite Polsterstuhl, der wohl noch um einige Jahrzehnte später anzusetzen ist, wurde bereits von A. von Essenwein in den Mitteilungen des Museums, Bd. II, S. 245 f. beschrieben. Die Abbildung 36 gibt eine Vorstellung von dem der Merkelschen Familienstiftung gehörigen interessanten

Stück. Die ziemlich dünnen, stark gewundenen, runden Pfosten des Gestells stehen mit den derben Querverbindungen des Fufsgestells in gewissem Widerspruch. Dadurch, dafs diese, mit charakteristischem Barokornament in Reliefschnitzerei bedeckt, ausnahmsweise an allen vier Seiten herumlaufen, scheint der Verfertiger selbst der Schwächlichkeit seiner Konstruktion hewufst geworden

Abb. 36. Gepolsterter Lehnstuhl aus Nürnberg; Ende des 17. Jahrh.

zu sein. Dieselbe wird bei näherer Betrachtung noch deutlicher, da die beiden in stilisierte Köpfe auslaufenden, rückwändigen Pfosten gar keine hölzerne Querverbindung haben, sondern nur durch den aufgenagelten Rückenbehang zusammenhängon. Die Polsterung ist mit grünem Sammt bezogen, sie hat ähnliche grüne, seidene Fransen und ist mittelst Nägeln festgehalten, die breite, flache Messingknöpfe haben. Die Mafse sind 126 cm Höhe, 55 cm Breite, 57 cm Tiefe.

EIN HOLZRELIEF AUS DEM ANFANGE DES 16. JAHRHUNDERTS NACH SCHONGAUER. B. 7.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit 1 Tafel.)

Wenn man auch das ausgehende 15. und das beginnende 16. Jahrhundert als eine Periode höchster Blüte der deutschen Bildhauerkunst zu bezeichnen pflegt, so darf man doch noch nicht aufser Acht lassen, dafs kaum ein anderer Abschnitt der deutschen Kunstgeschichte eine solche Fülle minderwertigen Materials aufzuweisen hat als gerade die Spätzeit der Gotik mit ihrer aufs höchste gesteigerten Produktivität. Unendlich viele Werke offenbaren uns einen erstaunlichen Tiefstand im künstlerischen Empfinden. Woher sollten auch die Künstler gekommen sein, die den ungeheuren Bedarf hätten decken können; mufste doch selbst das entlegenste Dorfkirchlein, die kleinste Hauskapelle mit einem jener wirkungsvollen Bildschreine geschmückt werden, wie ja auch bereits der vornehme Bürger für die Ausstattung seines städtischen Hauses in ähnlicher Weise wie die Kirche die Kunst in seine Dienste zu ziehen begann.

Den technischen Forderungen, die die neuen Aufgaben mit sich brachten, waren die spätmittelalterlichen Handwerker im allgemeinen völlig gewachsen, aber damit wurden sie noch nicht Künstler; das, was den Handwerker zum Künstler stempelt, der frei schaffende Geist der Erfindung, war ihnen in der Regel versagt. Sie entlehnten deshalb, was ihnen selbst fehlte, von Anderen, Begnadeteren, und die Mittel dazu boten ihnen die gerade damals sich zur höchsten Blüte entwickelnden graphischen Künste. Diese Verwendung fremder Ideen zu eigenen Zwecken erschien zu jener Zeit dem grofsen Publikum keineswegs tadelswert, denn der Begriff des geistigen Eigentums war bei der Allgemeinheit noch fast gänzlich unentwickelt. Nach der modernen Anschauung, in der der geistige Prozefs der wesentliche gegenüber dem rein technischen ist, würde, um eins aus vielen Beispielen herauszugreifen, jener von den Zeitgenossen hochgefeierte Meister Michael, der schlecht und recht die Motive zu seinem Danziger Hochaltar aus Dürerschen Blättern zusammenstahl, gewifs nicht den Ehrennamen »Künstler« verdienen, wie auch aus demselben Grunde die Wertschätzung des neuerdings übertrieben gerühmten

Schleswiger Hauptmeisters Hans Brüggemann ebenfalls nur eine sehr bedingte sein kann.

Die Benutzung speziell Dürerscher Blätter war in Deutschland äufserst gebräuchlich, überall finden sich in Malerei wie Plastik teils Anlehnungen an sie, teils direkte Übertragungen, ein Beweis für die schnelle und weite Verbreitung, die das Werk des Nürnberger Meisters gefunden hatte. Nicht minder beliebt waren die Stiche jenes älteren, aber Dürer künstlerisch weitaus überlegenen feinsinnigen oberdeutschen Meisters, den man gewohnheits-

mäfsig nach seiner Signatur M + S mit Martin Schongauer zu identifizieren pflegt.

Alfred Schmidt hat im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XV 1892 den Kopien dieses Meisters bei oberdeutschen Malern und Bildhauern eine Abhandlung gewidmet. Ich möchte als ergänzenden Beitrag dazu auf einige Werke des Münchener Nationalmuseums hinweisen, die von Schmid nicht erwähnt werden, die aber, worauf mich Herr P. Hauser-München aufmerksam zu machen die Güte hatte, ebenfalls Kopien Schongauerscher Stiche sind, bisher aber noch nicht als solche erkannt wurden. Es sind dies zwei Serien

von je vier Holzreliefs, die im Grafschen Kataloge des Münchener Nationalmuseums unter den Nrn. 721—724 und 685—688 aufgeführt sind. Beide Serien stimmen, was Anordnung und Haltung anlangt, fast vollkommen mit einander überein, nur ist die letztgenannte Serie die weitaus schwächere Arbeit, bei der denn auch Manches vereinfacht wurde, was in Serie 721—724 noch seinen vollen Detailreichtum hat. (Von den späteren Ergänzungen, die aufserdem gröfstenteils falsche sind, mufs hier natürlich abgesehen werden.) Für die Nrn. 722 und 723 einerseits, 686 und 687 andererseits lassen sich mit Leichtigkeit die Schongauerschen Stiche B. 4 und B. 6 als Vorlagen erkennen. Da nun eine Abhängigkeit beider Altäre von einander oder von einem Dritten überaus unwahrscheinlich ist, so darf man wohl annehmen, dafs die Schnitzer ihre Motive einer jener auf den Märkten käuflichen Folgen Schongauerscher Stiche entnommen haben, von denen zufällig zwei Blätter nicht auf uns gekommen sind.

Auch das Relief 594 derselben Sammlung scheint sich an Schongauer (B. 6) anzulehnen, wenn auch die Figuren im Gegensinne gegeben sind und Hintergrund wie Nebenfiguren fehlen.

Im letzten Jahre hat das Germanische Nationalmuseum ein Holzrelief erworben, das ebenfalls dieser Gruppe einzureihen ist. Seine ursprüngliche Herkunft ist nicht mehr festzustellen; es stammt aus Privatbesitz in der Provinz Hessen-Kassel und stellt in hohem Relief, das teilweise in Rundskulptur übergeht, die Scene der Flucht nach Ägypten dar. Die Mafse sind: Breite 66½ cm, Höhe 59 cm. Das Material ist ein weiches Holz, dessen Oberfläche infolge Entfernung der Färbung ein etwas lebloses Aussehen bekommen hat. Die stilistischen Merkmale weisen auf etwa das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit.

Das Vorbild unseres Reliefs ist der Schongauersche Stich B. 7. Maria sitzt auf dem nach rechts gewendeten Esel, dessen (jetzt fehlende) Zügel sie in der Hand hält. Auf ihrem Schofse sitzt das Kind. Vor dieser Gruppe steht in Schrittstellung der Nährvater Joseph; er greift nach den Datteln einer Palme, deren Krone von vier geflügelten Englein zu ihm niedergebogen wird. Im Hintergrunde erstreckt sich eine mit Bäumen besetzte gebirgige Landschaft, vorne sind einzelne Felssteine und kohlkopfartige vegetabile Gebilde, zu denen sich der Esel niederbeugt.

Die Erhaltung des Reliefs ist, abgesehen von den Mängeln, die die gewaltsame Entfernung der Polychromierung mit sich brachte, eine treffliche: nur wenige unbedeutende Ergänzungen, wie an den Flügeln der Engel, an den Palmzweigen und an den Ohren des Esels, sind vorgenommen.

Die ganze Ausführung ist eine feine und subtile. Der Verfertiger steht völlig im Banne der malerischen Richtung seiner Zeit, wie sowohl Gesamtanlage als auch Detailausführung zeigen. Er operiert stark mit Licht und Schatten und geht deshalb gelegentlich selbst in Freiplastik über. Vor allem liebt er aber die Wiedergabe grofser, nur durch leichte Schwellungen belebter Gewandflächen, während andrerseits aber doch wieder die manierierte knollige

Die Flucht nach Ägypten. Kupferstich von Martin Schongauer.

Faltengebung den letzten Rest des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Knickfaltenstils kennzeichnet. Wir haben einen Meister vor uns, der uns gut die letzte Stufe der Plastik vor dem vollendeten Durchbruch der Renaissance verkörpert.

So übereinstimmend auch für den ersten Eindruck unser Relief und sein Vorbild erscheinen mögen, im Einzelnen sind die Abweichungen doch nicht unerhebliche. Schon die Gesamtanlage bedingte eine wesentliche Umänderung, indem unser Relief ein liegendes Rechteck bildet, während beim Schongauerschen Originale die Vertikale die herrschende Linie ist. Dementsprechend erscheint denn auch die ganze Darstellung des Reliefs seinem Vorbild gegenüber in die Breite gezogen und verkürzt. Die Bäume sind niedriger und machen keineswegs jenen gewaltigen Eindruck, andrerseits hat Joseph jetzt seinen Platz *vor* dem Esel und nicht mehr seitlich von demselben.

Die wichtigsten Unterschiede sind jedoch die, welche sich einerseits aus dem veränderten Material, andrerseits aus dem der Zeitdifferenz entsprechendem Stilwechsel ergeben. Der Reichtum individuellen Lebens, den der Stich zur Darstellung bringt, mufste bei einer Übersetzung in die Plastik fortfallen. Hatte der Bildschnitzer ein feines ästhetisches Empfinden dafür, dafs das, was den Hauptreiz des Stichs ausmacht, in plastischer Realität unschön wirken würde, oder liefs er diese von Schongauer mit so grofser Liebe gepflegten Einzelheiten nur deshalb fort, weil ihm ihre Darstellung zu beschwerlich erschien? Ich möchte fast das Letztere annehmen, denn der Grund ist unverkennbar, aus dem er die schön gezackten Disteln auf dem Stiche in rundliche kompakte Gebilde verwandelte, zu denen sich denn auch keineswegs mit dem gleichen Wohlwollen der Esel hinabneigt. Alles ist derber geworden, Menschen sowohl wie Tiere, die zarte Feinheit, die den Wesen Schongauers charakteristisch ist, hat in der Welt unseres Bildschnitzers keinen Platz.

Eine weitere durch das Material bewirkte Veränderung ist die, dafs der Plastiker eines realen Hintergrundes nicht entbehren zu dürfen glaubte, und so phantasierte er denn eine grotesk sich auftürmende Landschaft hinzu, während Schongauer nur bis zur halben Höhe des Bildes einen Ausblick in eine leicht gewellte Gegend gibt. Die treffliche Perspektive, die das Schongauersche Blatt in so hohem Mafse auszeichnet, mufste dabei verloren gehen.

Wichtiger sind die stilistischen Unterschiede, die die fortgeschrittene Zeit bedingte. Sie kennzeichnen den Verfertiger als einen Meister, der keineswegs in völliger Abhängigkeit von seinem Vorbilde schaffen mufste. Er kopierte nicht, sondern er übersetzte frei in dem Stil seiner Zeit. Im Grofsen und Ganzen entnahm er dem Vorbild nur das Motiv, die Einzelheiten bildete er völlig um, wie sie *seiner* Zeit entsprachen. Recht bezeichnend für diesen Gegensatz zu der scharfbrüchigen Faltengebung Schongauers ist der Rock der Maria mit seinen eigenartigen langgezogenen knolligen Falten. Hie und da liefs er sich allerdings zur Nachahmung älterer Motive hinreifsen, wie bei den flatternden Mantelenden Josephs und der Engel ersichtlich ist, und diese Motive geben dem ganzen Relief etwas Archaisches, das der Datierung ohne Kenntnis der konkreten Verhältnisse Schwierigkeiten bereiten würde.

Die K. K. Ambraser Sammlung in Wien enthält ein Relief, dem derselbe Schongauersche Stich zu Grunde liegt. Dasselbe scheint etwas älter zu sein als unsere Neuerwerbung, es ist auch in der Durchführung noch feiner und lehnt sich sehr viel sorgfältiger an sein Vorbild an. Es ist ohne Hintergrund gearbeitet und, da auch sein Format ein stehendes Rechteck ist, so kommt es in der Wirkung dem Schongauerschen Blatte bedeutend näher als unsere Tafel. Bei den viel kleineren Mafsen ist auch hier der ganze Reichtum animalischen und vegetabilen Lebens mit Glück wiederzugeben versucht, wenn auch unter Verminderung des Dargestellten. Auch stilistisch schliefst sich dieser Meister viel enger an sein Vorbild an, ja, er bringt sogar Einzelheiten, die bei Schongauer summarisch behandelt werden. Dadurch entfernt sich das Wiener Relief um ein Beträchtliches von dem unsrigen, das aus entgegengesetzten Tendenzen herausgewachsen ist.

Zierleiste von Virgil Solis.

EINE MEDICO-HISTORISCHE URKUNDE.

VON DR. MED. RICHARD LANDAU, PR. ARZT IN NÜRNBERG.

Unter den Geschenken, welche in dankenswerter Weise dem medico-historischen Kabinet des germanischen Nationalmuseums zugegangen sind, befindet sich ein in mehrfacher Hinsicht interessantes Dokument, das in einem mit Goldpressung verziertem Lederfutteral aufbewahrt ist. Dieses Blatt von Pergament enthält die Bestallung eines Doktor Bose aus Leipzig als Geburtshelfer und ist von keinem Geringeren unterschrieben, als von Johann Jakob Fried, dem geschwornen Hebammenmeister der Stadt Strafsburg; das Datum ist der 21. März 1731.

Johann Jakob Fried nimmt in der Geschichte der Geburtshilfe einen Ehrenplatz ein. Um sich davon zu überzeugen, genügt ein Blick auf dieselbe. Während im Altertum von den Ärzten den geburtshilflichen Vorgängen Aufmerksamkeit und rege Beobachtung geschenkt ward, so dafs z. B. schon Hippokrates der Geburtshilfe eine wissenschaftliche Grundlage zu geben suchte, — während schon Celsus in den letzten Decennien der römischen Republik bei abnormen Kindslagen die Wendung auf die Füfse empfohlen, wenn auch wahrscheinlich nicht selbst ausgeführt hatte, wandten sich in den späteren Jahrhunderten bis zum Ausgange des Mittelalters die wissenschaftlich gebildeten Ärzte ganz von der Geburtshilfe ab und überliefsen sie rohen und unwissenden Weibern wohl mit einer einzigen Ausnahme, insofern die Ärztinnen der Schule von Salerno sich der Geburtshilfe annahmen. Kam die Wehemutter oder Hebamme mit ihren Handgriffen nicht zum gedeihlichen Ende, erwiesen sich die vom Medicus erbetenen Arzneien, die oft dem Aberglauben mehr, als der Vernunft, ihren Ursprung verdankten, oder die besonders zur Zeit der Mönchsmedizin üblichen heiligen Sprüche und Gebete wirkungslos, so kam in höchster Not der Chirurgus, den ja der Dünkel der Medici tief unter ihren Stand stellte und ob seines unehrlichen Handwerks verachtete, mit seinen scharfen Haken, seinen Sichelmessern und ähnlichem mehr und wufste nur durch grausame Zerstücklung der Frucht — wie es dabei der Mutter erging, läfst sich leicht erraten — die Geburt zu beenden. Erst im sechzehnten Jahrhundert drangen in diese lange Nacht die erlösenden Strahlen des Morgenrots.

Zwar hielt auch jetzt noch falsche Scham und Unvernunft den wissenschaftlich gebildeten, männlichen Arzt vom Kreifsezimmer fern; aber im »Rosengarten« des Eucharius Röfslin gewann die Hebammenkunst wieder einen auf Wissenschaft aufgebauten Leitfaden (1513), und in den Gynaecien von Caspar Wolf (1566), Kaspar Bauhin und Isidor Spach (1597), vor allem im »De universa mulierum medicina des Rodericus a Castro (1603) wurde wieder gesammelt, was bis dahin die wissenschaftliche Geburtshilfe geleistet hatte und besafs. Vor allem regte sich in Frankreich das Interesse an der wissenschaftlichen Geburtshilfe wieder, seit der grofse Ambroise Paré im Jahre 1550 wieder die in Vergessenheit geratene Wendung auf die Füfse empfohlen hatte. Sein Schüler Jaques Guillemeau (1550—1613), der Chirurg des berühmten Königs Heinrichs IV., widmete zuerst wieder der Geburtshilfe in seiner 1594 erschienenen Chirurgie ein besonderes Kapitel L'heureux accouchement des femmes, und François Mauriceau (1637—1709), ausgebildet im Hôtel-Dieu, dem einst Guillemeau vorgestanden hatte, schrieb 1668 das erste die ganze Geburtshilfe wieder zusammenfassende Sonderwerk »Traité des maladies des femmes grosses et de celles qui sont accouchées«, dem er später »Observations« und Dernières Observations mit 520, bezw. 150 Entbindungs- und Krankengeschichten folgen liefs. Mauriceaus Traité wanderte in lateinischer, deutscher und englischer Übersetzung durch die Welt und kam so auch nach Deutschland auf dem Wege über Basel, wo 1680 die erste deutsche Übersetzung erschienen war, und auf dem Wege über Strafsburg, wo Johann Jakob Fried es seinem Unterrichte für Hebammen und für Ärzte zu Grunde legte.

Johann Jakob Fried, der 1689 geboren war, leitete als erster die im Jahre 1728 vom Prätor von Strafsburg, Franz Josef von Klinglin, begründete Gebäranstalt und zwar bis zu seinem Tode im Jahre 1764. Es befand sich diese Anstalt im städtischen Hospital und hatte mit der Universität keinerlei Zusammenhang; diesen fand sie erst im Jahre 1847. Durch seine glänzende Lehrgabe zog Fried eine sehr grofse Anzahl von Schülern an sich heran, und seine Anstalt erblühte so kräftig und mächtig, dafs sie Anlafs ward zu ähnlichen Anstaltsgründungen in benachbarten Gauen. Ich erinnere hier nur an das, was uns Goethe in Wahrheit und Dichtung erzählt: »Durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für tot auf die Welt, und nur durch vielfache Bemühungen brachte man es dahin, dafs ich das Licht erblickte. Dieser Umstand, welcher die Meinigen in grofse Not versetzt hatte, gereichte jedoch meinen Mitbürgern zum Vorteil, indem mein Grofsvater, der Schultheifs Johann Wolfgang Textor, daher Anlafs nahm, dafs ein Geburtshelfer angestellt und der Hebammenunterricht eingeführt oder erneuert wurde, welches denn Manchem der Nachgebornen mag zu Gute gekommen sein.«

Aber mehr noch! Unter Frieds Schülern befand sich auch der in Strafsburg geborene Johann Georg Roederer, welcher nach medizinischen Studien in Paris, London, Leyden und Göttingen nach Strafsburg zurückkehrte, um sich hier bei Fried in der Geburtshilfe zu vervollkommnen. Von Strafsburg aus, wo er 1750 die Doktorwürde sich erworben hatte, wurde dieser Schüler Frieds auf Veranlassung von Albrecht von Haller 1751 als erster deutscher

Professor für Geburtshilfe an die Universität Göttingen berufen. Dieses erste klinischgeburtshilfliche Institut in Deutschland wurde nach dem Muster der Fried'schen Anstalt eingerichtet.

Auf solche Weise ist Johann Jakob Fried gewissermafsen das Bindeglied oder der Vermittler zwischen der in Frankreich neu erwachten wissenschaftlichen Geburtshilfe und der deutschen Heilwissenschaft, die gerade auf geburtshilflichem Gebiete von nun an so Grofses leistete, geworden. Ein Autograph von Fried ist also ohne Zweifel ein wertvolles Stück zu einem deutschen medico-historischen Kabinet.

Dazu kommt, dafs uns das Dokument selbst nicht nur in Handzeichnung als Umrahmung des Textes die damals gebräuchlichen, geburtshilflichen Handwerkszeuge — spitze und stumpfe Haken, ein dolchförmiges Perforatorium in einer Scheide, eine Uterusspritze — vor Augen führt, sondern vor allem uns durch seinen Wortlaut einen Einblick in die Art des damaligen Unterrichts gestattet. Wie zu jener Zeit den medizinischen Universitätsvorlesungen das Lehrbuch eines angesehenen Meisters zu Grunde gelegt wurde, — erläuterte doch z. B. noch 1729 Schulze in Altdorf die Werke des Celsus! — so erklärte und kommentierte Fried seinen Schülern Mauriceaus Traité des maladies des femmes grosses. Der Schüler hat sich, wie es im Dokument heifst, »dadurch die wahre Grund-Sätze und sicherste Hand-Vortheil der Heb-Ammen-Kunst so nachdrücklich eingeprägt, dass Er vermittelst der angebohren-habender herrlicher Gemüts-Gaben in kurtzer Zeit und viel geschwinder, als andere in den fähigsten Stand, bey Gebärenden hülffleistende Hand Selbst anzulegen sich gesetzet.« Dem theoretischen Unterrichte folgte die praktische Ausbildung, indem der Schüler »in sehr vielen natürlichen Geburten die Stelle einer Wehe-Mutter vertrat; dann vollführte er, anfangs in Gegenwart des Lehrers »eigenthätig« die geburtshilflichen Operationen, später »ohne Beyhülff« des Lehrers und allein »sonder einigen schaden weder Mutter noch Kind beyzufügen.«

Weist uns der theoretische Unterricht auf die Wiege der neuerwachten wissenschaftlichen Geburtshilfe zurück, so verraten sie auch die genannten Operationen, von denen Nachgeburtslösung durch die Hand und »das Hauptwerk in der Heb-Ammen-Kunst, nemlich die bey wieder natürlich liegenden Kindern ohn umgänglich nötige mit der Hand aber allein und ohne Instrumenten zu machende Wendung« hervorgehoben werden. Die Entbindung durch die Zange wird vermifst, und auch das stimmt zum Ursprunge der von Fried gegebenen Lehren. Denn die Zange, deren Erfindung bekanntlich der englischen Arztfamilie Chamberlen zukommt, um von ihr als Geheimnis zwei Jahrhunderte ungefähr in schamlosester Weise ausgebeutet zu werden, war gerade in Frankreich in argen Mifskredit geraten. Hugo Chamberlen nämlich, der 1670 nach Paris kam, um sein Familiengeheimnis um 10000 Thaler der französischen Regierung zu verraten, traf im August dieses Jahres mit Mauriceau am Kreifsbett einer 38jährigen Erstgebärenden zusammen, welche der berühmte französische Arzt nicht zu entbinden vermochte; der Engländer versicherte mit seinem Instrument die Entbindung in einer halben Viertelstunde

beenden zu können. Allein nach dreistündiger Bemühung mufste Hugo Chamberlen abstehen, und die Frau starb unentbunden; ihre Gebärmutter aber war nach dem Ergebnis der Sektion vielfach von der Zange Chamberlens durchstofsen und zerrissen. Es ist natürlich, dafs Mauriceau nach diesem Erlebnis nichts von der Zange wissen mochte und die Zangenentbindung nicht in die geburtshilflichen Operationen aufnahm. So fehlt sie auch im Jahre unseres Dokuments, 1731, unter Frieds operativen Hilfeleistungen. Erst in den folgenden Decennien, nachdem Chapman 1733 das Geheimnis der Chamberlen gelüftet hatte und 1753 das Collegium medicopharmaceuticum zu Amsterdam, welches seit 1746 durch Kauf das Geheimnis erworben hatte, dieses preisgegeben hatte, bürgerte sich der Gebrauch und — Mifsbrauch der Geburtszange auch in Deutschland ein.

Nicht uninteressant ist auch die Schlufsbemerkung unseres Dokuments, welche die Hoffnung ausspricht, der neu approbierte Doktor Bose werde »den Seinem Vaterland durch den allzufrühzeitigen Todt des Seel. Herrn Doktor Petermann zugewachsenen Verlust erfreulich-sattsamst wieder ersetzen.« Man sieht daraus, welch' seltenes und darum wichtiges Ereignis damals die Niederlassung eines wissenschaftlich gebildeten Geburtshelfers war. Heute ist niemanden ein solcher Ersatz »erfreulich-sattsamst«!

Endlich sei hervorgehoben, dafs dieses Strafsburger Dokument, obwohl es schon zur Zeit der Franzosenherrschaft gehört, in deutscher Sprache und mit arabischen Lettern geschrieben ist — ein neuer Beweis dafür, dafs im Elsafs die deutsche Art und Sprache niemals ganz verloren ging, weil das Dichterwort wohl mit Recht sagt »Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben«.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert von Moriz Heyne. Mit 96 Abbildungen im Text. Leipzig. Verlag von S. Hirzel. 1903. 373 S. gr. 4.

Der vorliegende Band ist der dritte in der Reihe der »Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer«, von welchen das erste »das deutsche Wohnungswesen«, das zweite »das deutsche Nahrungswesen« behandelt. Das vierte wird »Gewerbe und Handel«, das fünfte »das gesellschaftliche Leben« schildern. Würdig reiht sich der beregte Band seinen Vorgängern an. Mit der gleichen Gründlichkeit ausgeführt, einen grofsen Fleifs und eine feine Kenntnis unserer Vorzeit verratend, erstreckt auch er sich zum Teil auf Gebiete, welche bislang von der deutschen Philologie noch gar nicht in Anbruch genommen sind. Unter den Abbildungen befinden sich viele, welche bisher unveröffentlichte Stücke zur Anschauung bringen. Insgesamt helfen sie trotz ihrer Bescheidenheit die aus dem Text gewonnene Vorstellung treffend zu verdichten. Von hohem Wert sind die etymologischen Deutungen der verschiedenen Bezeichnungen mit ihrem mannigfach wechselnden Sinn.

Sehr glücklich ist die Schilderung des Typus der äufseren Erscheinung der verschiedenen Volksklassen. Der freie Urgermane hat ein trotziges, selbstbewufstes Kriegergesicht (S. 28). Mit dem Hervortreten der Klassen der Herrschenden und der Beherrschten wird dieses Gesicht zu einem Herrengesicht. Die streng blitzenden Augen werden recht eigentlich Herrscheraugen. Im Gegensatz dazu trägt der Dienende, vom Ministerialen ab, den Ausdruck der Demut, wie denn überhaupt die charakteristischen Züge der Beherrschten in dem Mafse vertiefert und vergröbert erscheinen, in welchem die Abhängigkeit schwächer oder stärker wird. In dieser Beziehung steht das niedrigste Element der damaligen Gesellschaft, der unfreie Bauer, natürlich am tiefsten. So kommt es, dafs sich auf seinem Gesicht deutlich die Gedrücktheit der Lage ausprägt, zugleich aber auch der unbeugsame Wille, den Kampf mit ihr aufzunehmen und durch List und Härte zu siegen. Eine treffliche Illustration hierzu liefert der von Friedrich Merkel rekonstruierte Bauernkopf der Göttinger Altertumssammlung, welchen Heyne in Fig. 7 wiedergibt. Freier ist der Blick des Bürgers, welcher rücksichtsvolle Gesittetheit und Weltklugheit zeigt. Der Typus der Frau trägt den Ausdruck geschlossener Würde und kehrt in ziemlich gleicher Weise in allen Schichten der Gesellschaft wieder. Die Abbildungen auf S. 34 dürften dies zur Genüge darthun.

Bei der »Sorge für die Gesundheit« spielen die Bäder eine grofse Rolle. Neben dem Wannen- oder Kübelbad finden wir das Dampf- und Schwitzbad angewendet. Auch Kräuterbäder wurden im Mittelalter zwecks heilender Wirkung gepflegt. Im 14. Jahrhundert gab es in Basel mindestens zwei eigene öffentliche Kräuterbadstuben. Ich möchte hier namentlich auf die Wiedergabe eines recht originellen Kräuterbades aus der Göttinger Handschrift des Bellifortis von 1405 (S. 57) aufmerksam machen. Sehr verbreitet war als ein geschätztes Mittel zur Erhaltung der Gesundheit das von römischen Ärzten zur Einführung gelangte Aderlassen. Auf dem Grundrifs des Klosters St. Gallen ist sogar ein besonderes Aderlafshaus vorgesehen, welches Heyne in Fig. 56 reproduziert.

Das schwierige Kapitel der Krankheiten und ihrer Heilung zeugt von sehr weitgehenden Studien. Wie Heyne im Einzelnen darlegt, können wir trotz der gröfseren Widerstandsfähigkeit des Körpers nicht die Vorstellung von einem weit über dem jetzigen stehenden günstigen Gesundheitszustande der alten germanischen Zeiten gewinnen. Die weit verbreiteten Augenübel sind nach seiner Ansicht zum grofsen Teil mit dem mangelhaften Rauchabzuge in Wohnung und Küche in Verbindung zu bringen. Während nun aber die Zeichen der zahlreichen Krankheiten meist recht ungenau angegeben werden und eine sichere Bestimmung auf Grund der alten Benennungen fast unmöglich ist, werden wir bei den Verwundungen und Körperverletzungen über Art und Umfang der Schäden ziemlich genau unterrichtet. Im weiteren Verlaufe schildert Heyne in anziehender Weise, wie die Thätigkeit der Frau auf dem Gebiet der Heilkunde nach und nach durch die von der ausländischen Kultur übermittelte wissenschaftliche Medizin und ihre Ausübung durch den Mann verdrängt wird. Schliefslich kommt mit der Fortbildung der sozialen Verhältnisse die Ausbildung der wissenschaftlichen Heilkunde als förmlicher Berufs- und Erwerbszweig empor und treten endlich auch Ärzte für besondere Gebiete auf. Daneben treiben die Quacksalber und ihre Genossen ihr Unwesen. Auf S. 203—206 geht Heyne noch anhangsweise auf die Krankheiten der Haustiere und deren Heilung ein.

Der zweite Abschnitt befafst sich mit der Kleidung. Wir erfahren Näheres über die Stoffe und ihre Zubereitung, über die einzelnen Kleidungsstücke und ihren Schnitt und über den Schmuck. Es ist zu beachten, dafs zwar die Kenntnis und Bearbeitung von Hanf und Flachs wahrscheinlich tief in die vorgeschichtlichen Zeiten zurückreichen, aber die Namen für die Pflanzen Hanf und Lein, wenn auch gemeingermanisch, doch uralte Lehnwörter und mit der Sache Einführungen von Südosten her sind. Von grofser Wichtigkeit war das Färben des Gewandes, welches in den frühen Zeiten ebenso wie das Weben von der Frau geübt wurde, bis es sich mit dem Aufkommen der städtischen Kultur zu einem immer mehr vervollkommneten Handwerk ausbildete. Die Technik der Nadelarbeiten stand schon früh auf hoher Stufe. Den Ausführungen des Verfassers zufolge ist die schon oberhalb des Kniees endigende Beinbekleidung ungermanischen Ursprungs, aber gerade diese Form breitet sich später und namentlich zur Völkerwanderungszeit aus. Er ist der Ansicht, dafs die Langhose als älteste geschichtliche Form angesehen werden müsse. Die weibliche Kleidung ähnelt zwar in ihrer Grundform der männlichen, doch sind, wie Heyne mit Nachdruck betont, männliche und weibliche Kleidungsstücke in der Ausführung von vorneherein unterschieden. Die Angaben römischer Schriftsteller, wie Cäsar, Pomponius Mela und Tacitus, sprechen von einer sehr dürftigen Tracht der altgermanischen Kinder. Tacitus weifs sogar von Vernachlässigung der Reinlichkeit zu erzählen. Letzteres kann Heyne nicht als richtig anerkennen, ersteres hält er auch nicht für allgemein giltig. Leicht wird ja die Kleidung gewesen sein, sicherlich aber war sie nach Jahreszeit, Rang und Vermögen verschieden. Sehr interessant ist der den Schmuck behandelnde letzte Abschnitt. Dr. Schulz.

Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringerwalde. Volkswirtschaftlich historische Studien, von Dr. Wilhelm Stieda, Professor an der Universität Leipzig. Jena, Gustav Fischer, 1902. 8. VI u. 425 S.

In der letzteren Zeit haben sich die Versuche die interessante Geschichte des deutschen Porzellans im 18. Jahrhundert durch Einzelarbeiten klarer zu stellen, erfreulich gemehrt. In erster Linie war es neben der eigentlichen Geschichte die kunstgewerbliche Seite, die in Betracht gezogen wurde. In der vorliegenden Schrift ist dies nach der Anlage und auch nach den behandelten Manufakturen anders. Die Porzellane der zahlreichen kleinen fürstlichen und privaten Thüringer Manufakturen sind, wie der Verfasser richtig hervorhebt, nach ihrer Stellung in der Kunstgewerbegeschichte bisher wenig berücksichtigt worden, weil ihre Erzeugnisse äufserst selten sind, dann aber dürfte die überwiegende Exporttendenz früher wie heute dem künstlerischen Werte den dortigen Fabrikaten bezüglich Form und Verzierung einigermafsen Abbruch gethan haben. Von den vierzehn in dem Buche behandelten Porzellanfabriken, die wohl veranlafst durch den

Holzreichtum des Thüringer Waldes von 1760—1800 wie Pilze aus dem Erdboden schiefen, haben nach der gegebenen Schilderung nur die wenigsten eine bedeutende Entwicklung erfahren, bei manchen derselben hat auch der Mangel urkundlichen Materials die Erfahrung ihrer Schicksale beschwert. Durch die Persönlichkeit der Gründer und die Reichhaltigkeit des mitgeteilten Materials werden insbesondere die Fabriken von Wallendorf, Kloster Veilsdorf und Ilmenau interessant.

Die der durchaus fesselnden, mit gröfster Sachkenntnis durchgearbeiteten Darstellung, angereihten Anlagen aus den Archiven und Geschäftspapieren bieten gleichmäfsig wertvolle Beiträge zur Kenntnis der Waarensorten, ihrer Preise und ihrer Verwertung und lassen insbesondere die wirtschaftlichen Tendenzen des 18. Jahrhunderts in hellerem Lichte erscheinen. H. St.

Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Herausgegeben von Rudolf Kautzsch. Gesellschaft der Bibliophilen. Weimar 1902. 8.

Wer sich rasch über den Stand der heutigen Buchkunst in den verschiedenen Kulturländern orientieren will, der greife zu diesem Buche, »herausgegeben von Rudolf Kautzsch«. Von Kautzsch selbst wird er allerdings nur 12 Seiten zu lesen bekommen; die übrigen 200 verteilen sich auf die Autoren: Marillier, Blei, Deneken, Pol de Mont, Loubier, Kühl und Haupt. Mit welchem Recht das Titelblatt den Namen des erstgenannten trägt, ist demnach nicht ganz ersichtlich. — Äufserlich macht das in Behrens-Type gedruckte, geschmackvoll ausgestattete Werk einen durchaus einheitlichen Eindruck. Innerlich haperts damit um so mehr, was bei einer derartigen Zusammenstellung verschiedenartiger Essays übrigens nicht Wunder nimmt. Annähernd die Hälfte des ganzen Buches ist der Besprechung der künstlerischen Buchausstattung in Deutschland gewidmet. Was uns Loubier da bietet, ist eine recht geschickte Zusammenstellung des zur Verfügung stehenden Materials; ungeschickt war nur der Herausgeber, insofern als er diesem Aufsatz noch drei Sonderabhandlungen über Eckmann, Sattler und Behrens folgen liefs und auf diese Weise nicht nur eine Wiederholung, sondern in manchen Punkten auch eine Rectifizierung des im ersten Aufsatz schon einmal ausgesprochenen Urteils heraufbeschwor. Soviel über das wenig glückliche Arrangement des Ganzen. Inhaltlich läfst sich in der Hauptsache nur der gänzliche Verzicht auf eine Würdigung der französischen Buchkunst und die etwas oberflächliche Behandlung der amerikanischen bemängeln. Von besonderem Interesse dagegen dürfte Denekens Aufsatz über das dänische Buch und Pol de Monts Abhandlung über die Niederlande sein, zwei gut orientierende Arbeiten, die ein uns örtlich so naheliegendes und trotzdem nicht genügend bekanntes Stoffgebiet wenn auch nicht erschöpfend, so doch in den Hauptpunkten gut charakterisierend behandeln. — Stilistisch ist mir in dem Kühl'schen Essay über Sattler auf S. 185 der Satz unangenehm aufgefallen: »Wie kann man nur angesichts dieser durchsichtigen, frei komponierten, weiträumig gedachten Rundbilder den Eindruck haben, dafs der Künstler darin dürert oder holbeint. Keine Spur! Er sattlert in diesem Werke, das ist alles.« Solch öde, geistreichelnde Wortspielerei zeugt von wenig Geschmack. A. Hg.

Maeterlinck, Louis, Le genre satirique dans la peinture flamande. (372 pages, 194 figures dont 40 hors texte.) (In: Mémoires Couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Collection 8. Tome LXII. IV. Fascicule. Bruxelles, Férrier 1903.)

Wenn man auch von einem Werke, das mit der goldenen Medaille einer Akademie ausgezeichnet wurde, weit mehr Inhalt und Gründlichkeit der Forschung erwarten darf, als Maeterlinck's Arbeit uns bietet, wenn auch die Arbeit dem Fachmann fast immer dort die Antwort übrig bleibt, wo er neue Aufschlüsse erwarten durfte, so wird doch die Maeterlincksche Arbeit dem grofsen Kreis der Freunde kultureller Entwicklungsgeschichte sehr willkommen sein.

Die bildliche Satyre interessiert ja begreiflicher Weise einen viel gröfseren Kreis als die Werke der reinen Kunst, die nicht einer mehr oder weniger engen Tendenz

dienen will. Zudem ist gegenwärtig das Interesse an der Karikatur so merklich gestiegen, dafs ein Werk mit vielen Illustrationen dieses Themas dem Bedürfnis eines grofsen altertumsfreundlichen Publikums, um so eher entgegenkommt, je weniger es weitgehende Untersuchungen über Inhalt und Herkommen bestimmter Bildgruppen bringt, um dafür ein umso reicheres Material dem Leser und Betrachter zu bieten.

Maeterlinck's Buch, dessen Einzelpreis leider ein recht hoher ist, beschränkt sich keineswegs auf die flämische Kunst. Wie Wrhigt in seiner Geschichte der Karikatur, geht auch Maeterlinck sogar bis auf antike Karikaturen zurück, um dann die unendliche Fülle satyrischer Randzeichnungen, die die Handschriften aller Jahrhunderte des Mittelalters schmücken, nach ihrem Ideengehalt zu charakterisieren und in einem besonderen Kapitel den Einfluſs deutscher Meister auf die flämischen Maler satyrischer Richtung zu besprechen. — Schon diese Übersicht der Entwicklungsgeschichte satyrischer Darstellung, die Maeterlinck mit Recht auf die Länder aufserhalb Flanderns erweitert, widerspricht doch der von M. häufig vertretenen Ansicht, die Satyre und das phantastische Genre sei ganz spezifisch belgisch, — Till Uylenspiegel sei »comme l'esprit même des Flandres.« Bis gegen Ende des Mittelalters herrschte überall, vielleicht als einziges, jedenfalls stärkstes, offenherziges Zeugnis der im Volke gährenden Sehnsucht nach ideeller und sozialer Befreiung, die satyrische Darstellung. Überall drängte sie sich herein, in den Text kirchlicher oder juristischer oder profaner Schriften und von den französischen, böhmischen und deutschen Domen herab spukten allerlei Fratzen auf die schlimmen Grofsen und die guten Kleinen. Eigentümlich bleibt nur der flämischen Kultur und Kunst, die Satyre als selbstständiges Tafelbild, vom Ende des 15. Jahrhunderts ab. Maeterlinck erklärt zwar schon in diesen ersten 9 Kapiteln manches phantastische Gebilde, aber den gröfseren Wert hat die zweite Hälfte seiner Arbeit, in der er das satyrische Werk des Bosch und ganz besonders des alten Peter Breughel sehr ausführlich bespricht. Zwar vermifst man leider auch in diesem Teile so manches für weitere Nachforschungen unentbehrliche Datum, aber das grofse Nebeneinander dieser oft sehr boshaften Schöpfungen, die hier in befriedigenden Reproduktionen gebracht werden, machen vor allen Dingen das Maeterlinck'sche Werk zu einem Buch, das jeder nicht gerne vermissen wird, der sich mit diesem grofsen Thema beschäftigt oder beschäftigen will.

Zu der Abbildung 141 (3 Frauen im Bad zerren einen davoneilenden Narren zurück und entblöfsen ihm den Unterleib), sei die Vermutung ausgesprochen, dafs diese, auf einem Lederkoffer erhaltene, Darstellung vermutlich auf einen Stich zurückgeht, der später (1541) H. S. Beham zu seinem ganz ähnlichen Stich (Paulis Beham Catalog. 216, Bartsch 217) als Vorbild gedient haben dürfte, wenn nicht alle Darstellungen zuletzt auf eine derb-komische Dichtung zurückgehen.

Der Stich Breughel's aber »le bon pasteur et les mauvais bergers«, (Abb. 179.) unterstützt Maeterlinck's Vermutung, dafs die flämische Kunst von der deutschen manche Anregung gerade auf satyrischem Gebiete empfangen habe. Breughels Stich variiert den Holzschnitt, der sich auf einem Hans Sachs'schen Einzeldruck in Grofs-Folio findet. Auch hier ist also die Quelle eine gemeinsame, der Breughel zuletzt gefolgt ist. (Abdruck des Holzschnittes in Derschau's Neudrucken u. A.) — Maeterlinck hat auch bei diesem wie bei den meisten anderen Bildern und Stichen die er beschreibt oder interpretiert, jede Zeitangabe unterlassen, wodurch seine Arbeit, wie schon oben erwähnt, für den weiter Suchenden an Wert verliert. E. W. Bredt.

U. E. Sebald, Nürnberg

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

V.

Den Übergang von den Stuhlformen des 17. zu denen des 18. Jahrhunderts bilden in unseren Sammlungen die einfachen Formen, die auf vier schräggestellten, meist sechs- und achtseitigen, manchmal aber auch gedrehten Füfsen, ein glattes, rechteckiges, trapezförmiges Sitzbrett von verschiedener Gröfse tragen. Dem Sitzbrett ist die ebenfalls aus einem einfachen Brett bestehende Lehne eingezapft. Die Innenseite derselben ist nun regelmäfsig mit mehr oder minder reichem, aber immer ziemlich flach gehaltenem Schnitzwerk ausgefüllt.

A. v. Essenwein hat in den Mitteilungen des Museums, 1887 S. 25 ff. sechs ausgewählte Beispiele dieser geschnitzten Rücklehnen, von denen das Museum in der Abteilung der Möbel und Hausgeräte heute 18 Stück sein eigen nennt, publiziert. In den Abbildungen 37—42 drucken wir diese sechs Proben wiederholt ab. Aus dem Essenweinschen Artikel, auf dessen ausführliche Darlegungen hier nochmals verwiesen sei, ebenso wie auf den Artikel von Direktor H. Bösch in Jahrg. 1898 der Mitteilungen des Museums S. 57 mit Vorlagen für dergleichen Stuhllehnen im sogenannten Knorpelstil aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, entnehmen wir hier die wichtigsten Punkte.

»Der Charakter des meist sehr energisch gehaltenen Ornaments, dessen einzelne Formen mitunter durch tiefe Einschnitte getrennt sind, erhielt eine Eigentümlichkeit, dafs mit Vorliebe fratzenhafte Gesichter in dasselbe verwoben sind. Meist ist eine Öffnung in der Mitte vorhanden, durch die man mit der Hand fahren kann, um so den Stuhl vom Boden aufzunehmen. Diese liefs sich dann als Mund des Fratzengesichts verwenden, und wir glauben, dafs die Vorliebe für Fratzengesichter an diesen Stuhllehnen gerade darauf zurückzuführen ist, wenn sie auch häufig in anderer Weise an den Stuhllehnen angebracht sind.«

Dafs man sich nicht auf den Kreis der Fratzengesichter beschränkte, zeigen die Beispiele Abb. 41 und Abb. 42, das eine mit dem Reichsadler, das andere mit auf die Fischerei bezüglichen Emblemen. Besonders oft kommt auf den Exemplaren des Museums auch die krautblattartige Ornamentbildung,

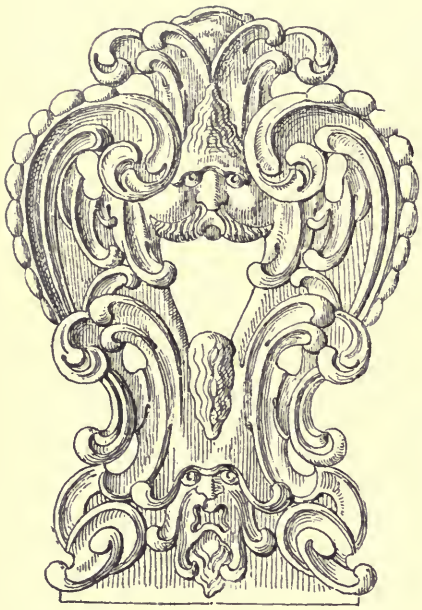


Abb. 37.

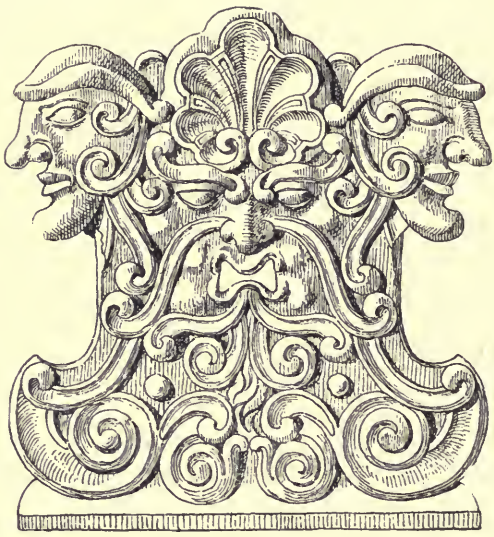


Abb. 38.

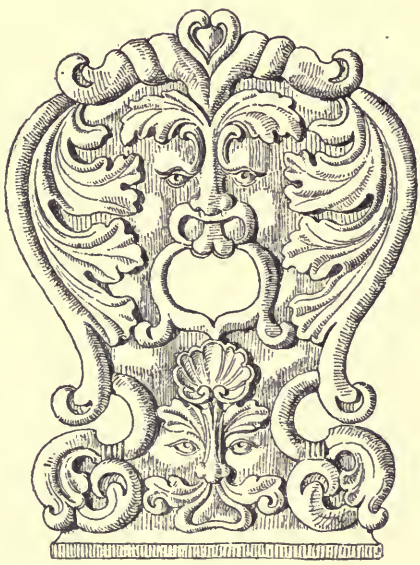


Abb. 39.

Geschnitzte Stuhllehnen des 17. Jahrhunderts.

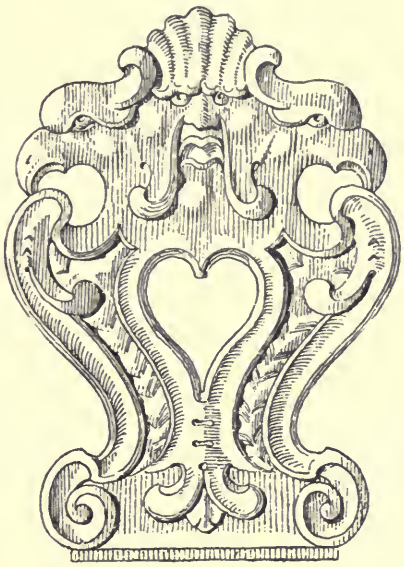


Abb. 40.

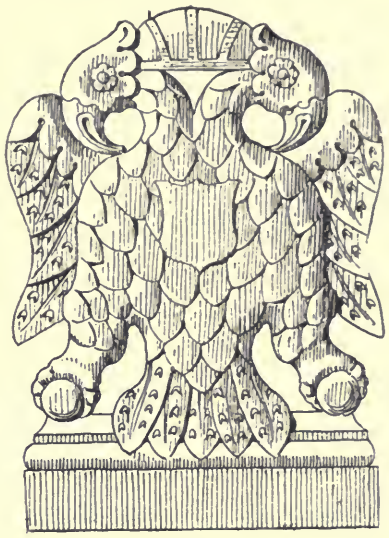


Abb. 41.

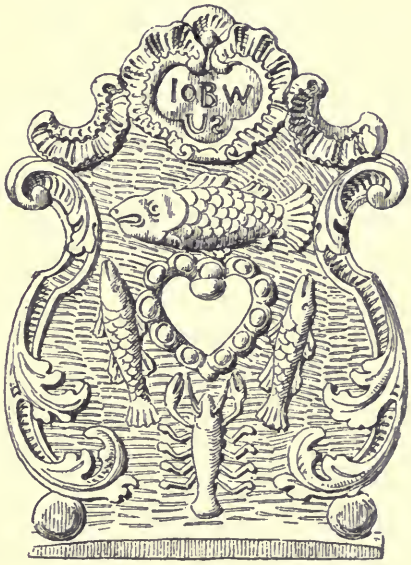


Abb. 42.

Geschnitzte Stuhllehnen des 17. und 18. Jahrhunderts.

wie sie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts besonders in Süddeutschland beliebt war, zur Verwendung.

Da sie sich schliefslich nur noch auf dem Lande vorfanden, erhielten sie in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung »Bauernstühle«.

»Indessen beweist die Einrichtung der Puppenhäuser, sowie zahlreiche Abbildungen, dafs sie im 17. Jahrhundert auch in den städtischen Kreisen zu Hause waren.« »Ja nicht blofs in dem einfachen Bürgerhause und in den Gesindestuben reicher Leute finden wir sie; sie stehen auch in der eigentlichen Wohnstube der Patrizier. In den Wirtsstuben waren sie selbsverständlich. Aber auch Sitzungssäle in denen vornehme Herren tagten, zeigen für diese solche Stühle bereit gestellt.«

Für ihre Verbreitung in vornehmeren Kreisen bieten schon die des Öfteren angebrachten Wappen den besten Beleg. Auch in der Schreibstube des Kaufmanns fanden sie Verwendung, wie ein im Handelsmuseum des German. Museums befindliches, mit besonders grofser Sitzfläche und der alten Lederpolsterung versehenes Exemplar beweist. »Was die geographische Verbreitung dieser Stühle betrifft, so darf Süddeutschland, d. h. Schwaben, Franken und Bayern als ihre eigentliche Heimat angesehen werden. In Tirol schon waren sie durch Einflüsse aus Welschland etwas anders gestaltet; ebenso waren sie am mittleren und niederen Rheine und wahrscheinlich im gröfsten Teile Norddeutschlands nur in modifizierter Gestalt zu Hause.« So Essenwein. Dafs in Tirol ähnliche, wenn auch einfachere Formen heimisch waren, werden wir bei Betrachtung der bäuerlichen Stühle erfahren. Da sie aufserdem auch in den an's Welschland grenzenden Schweizer Kantonen vorkommen, so dürfte dieser süddeutsche Typus doch wohl auf die den italienischen Schemel mit gerader Lehne, wie ihn das Brixener Beispiel in Abb. 28 wiedergibt, zurückzuführen sein. Wie Essenwein ferner angibt, stammt die überwiegende Mehrzahl dieser Stühle aus Nürnberg, resp. ist dort erworben worden, nur der Stuhl mit den Fischereiemblemen kam aus der bayerischen Donaugegend.

Die Mehrzahl der im Museum vorhandenen, im Vorgehenden geschilderten Stühle gehört dem 17. Jahrhundert an. Die Art aber wurde während des ganzen 18. Jahrhunderts und in allerdings meist etwas verkümmerter Form mit glattem, nur geschweift ausgesägtem und durchlochtem Lehnenbrett im 19. Jahrhundert beibehalten. Aus dem späteren 18. Jahrhundert, dem Jahre 1787 stammt ein Stuhl desselben Typus mit Seitenlehnen, die aus flachen, geschweift ausgeschnittenen Leisten bestehen und vorn auf diagonal gestellten, profilierten Stollen ruhen. Die ganz flache Schnitzerei des ziemlich grofsen Rückenbretts zeigt oben einen auffliegenden Adler auf einem von zwei Schlangen gebildeten Kreise, in dem sich auch die Öffnung zum Anfassen befindet. Als Füllwerk dient Blattornament.

Derselben Reihe wäre auch der jüngste Drehstuhl des Museums anzureihen. Er steht auf drei in einfacher Dreharbeit hergestellten und schräg eingezapften Beinen. Mittelst eines weiteren Zapfens ruht die drehbare Sitzplatte des Stuhles die vorn gerade, hinten abgerundet gebildet ist auf dieser

Scheibe. Die Rück- und Seitenlehne ist annähernd halbkreisförmig gebildet und ruht auf gedrehten, etwas schräg gestellten Stäben. Die an der Lehne angebrachte Zahl 1725 ergibt das Alter.

Den Schemelstühlen, wie man die Stühle mit in das Sitzbrett eingezapften Beinen auch nennen könnte, mögen noch drei weitere vermutlich aus Nürnberg stammende Stücke angefügt werden. Sie sind dreibeinig. Das Sitzbrett ist schwach eiförmig, mit einem trapezförmigen hinteren Ansatz. Die abgerundete Lehne wird durch eine flache geschweifte Leiste gebildet, in die vier gedrehte, im Bogen gestellte Stäbe ebenso wie in das Sitzbrett eingezapft sind. Die Mafse dieser dem 17. oder 18. Jahrhundert angehörigen Stühle, wie sie wohl hauptsächlich in Wirtshäusern gebräuchlich waren, betragen 78 cm in der Höhe, 40 in der Breite und ca. 45 in der Tiefe.

Abb. 43. Klappstuhl; 18. Jahrh.

Die Entwicklung, die der Lehnstuhl im 17. Jahrhundert in den romanischen Ländern, aber vor Allem auch in den Niederlanden nach Einführung der Polsterung auf Sitz und Lehne, resp. des Stoff- oder Lederbezugs gemacht hat, scheint in Deutschland nicht so fruchtbar gewesen zu sein. Für den gewöhnlichen Gebrauch scheinen die oben erwähnten, gewöhnlich »Bauernstühle« benamsten Stühle allgemein geherrscht zu haben. Das Museum besitzt aufser dem bereits beschriebenen und abgebildeten Exemplar der Merkelschen Sammlung kein Exemplar von Sitzmöbeln des späten 17. Jahrhunderts. Auf der Grenzscheide des 17. und 18. Jahrhunderts mögen zwei Stühle stehen die freilich der eine durch seine schlechte Erhaltung, der andere durch seine sehr einfache Form nicht gerade hervorragend sind.

Der eine mit Rück- und Seitenlehne und altem, schwarzem Lederbezug auf Sitz und Lehne. Er stellt den verhältnismäfsig niederen in Frankreich im 17. Jahrhundert üblichen Typus vor. Die Beine, wie die Pfosten der Seitenlehnen sind gewunden, ebenso die vorn an den Seiten und in der Mitte parallel der Vorderseite unteren Versteifungsleisten. Die schwach nach oben geschweiften

Abb. 44. Bürgerlicher Stuhl; Anfang des 18. Jahrhunderts.

Seitenlehnen sind hübsch geschnitzt im Geschmack des frühen 18. Jahrhunderts. Die Lehne ist leicht nach hinten geneigt. Der Stuhl ist 102 cm hoch, 62 cm breit und 63 cm tief.

Der andere, in Würzburg erworbene, und wohl auch aus Unterfranken stammende Stuhl bietet weniger wegen seines ganz einfachen Gestells, vierkantige Stollen, vorn ein geschnitztes Zwischenbrett, das Ganze aus Eichen-

holz, Interesse als wegen des Bezuges aus gepreſstem und bemaltem und versilberten Leder. Der Bezug der Rücklehne ist noch völlig erhalten und zeigt eine sehr hübsche Blumenvase als Muster. Der Stuhl gehört dem Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts an.

Oben ist von der Entwicklung des Faltstuhls im Mittelalter und in der Renaissance die Rede gewesen. Es erübrigt noch ein Exemplar des 18. Jahrhunderts nachzutragen, den man als Vorläufer unserer Feldstühle und Schiffstühle betrachten kann. Es hat sich nur das verhältnismäſsig hohe Gestell erhalten (die Maſse in zusammengeklapptem Zustand betragen 82 cm Höhe und 41 cm Breite). Die einfache Konstruktion der beiden um eiserne Nieten sich drehenden und vierseitige Rahmen bildenden Klappteile ergibt sich aus der Abb. 43. Die Zusammenfügung der nach der Behandlung der ornamentalen Schnitzerei etwa in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu setzenden Möbels ist eine sehr solide, nämlich durch innen eingelegte kräftige eiserne Winkel. Er scheint für den Gebrauch auf der Reise oder im Felde bestimmt gewesen zu sein.

Wie schon in der Einleitung erwähnt, sind die Möbel mit Ausnahme etwa der Kastenmöbel, des 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum noch nicht in einer der reichen Entwicklung entsprechenden Weise vertreten. Insbesondere gilt dies von den reichen Möbeln, wie sie vornehmlich die Schlösser der Fürsten und Adeligen, aber auch das Haus des Patriziers zierten. Das Museum verfügt im Wesentlichen nur über Stücke des einfachen Bürger- und Bauernhauses. Besonders trifft diese Bemerkung bezüglich der Sitzmöbel zu, deren reiche Formen als Polstermöbel ganz unter dem Einfluſs der nach den französischen Königen benannten Stilgattungen auch in Deutschland stand. Die an Zahl nicht unbeträchtliche Reihe von Stühlen, die das Museum aus der Zeit von 1730—1830 besitzt, gibt nur von den bescheidensten und zwar fast ausschlieſslich den süddeutschen Verhältnissen Aufschluſs.

Von gepolsterten Stühlen sind nur zwei gleiche vorhanden und hier möchte die Vermutung richtig sein, daſs die Polsterung den Stühlen erst später aufgelegt wurde. Der Bezug derselben besteht in Straminstickerei und gehört zu der auf S. 71 des Jahrgangs 1903 der Mitteilungen erwähnten Sophabank aus Südwestdeutschland. Material (Eichenholz) und Form des Stuhlgestells aber lassen leicht erkennen, daſs dieses wohl fünfzig Jahre früher entstanden sein mag, als die Sophabank, die aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammt. Das Gestell, aus vierkantigen Pfosten bestehend, deren vordere ein geschnittenes, einfaches Schuppenband tragen — zwischen denselben das übliche Querbrett mit ornamentaler Schnitzerei — hat nur eine auffallende Bildung, nämlich die ziemlich starke Knickung der rückwärtigen Stollen unterhalb des Sitzes, so daſs die Lehne ziemlich stark nach hinten geneigt ist. Die Höhe beträgt bis zum oberen geschweiften Abschluſs der Lehne 1,15 m, die Breite 0,42 m und die Tiefe 0,52 m.

Den Beginn der Reihe der Stühle aus dem 18. Jahrhundert macht einn Garnitur von sechs Stühlen, die man noch dem Spätbarock zurechnen kann. (Abb. 44.) Sitz und Lehne sind mit hellbraunem Leder bezogen, auf dem

Sitz mit schwacher Polsterung. Die vier Beine sind in guter Gliederung gedrechselt; die ein Merkmal der Spätzeit des 17. Jahrhunderts bildende Versteifung durch zwei untere senkrecht zur Achse des Sitzenden stehende Leisten mit dazwischen stehender Mittelleiste in derselben Technik ist auch hier vorhanden. Ebenso findet sich das geschnitzte Vorderbrett, aber schon schlanker geworden und durchbrochen. In ähnlicher Weise und übrigens recht gut gezeichnet findet sich über dem Lederbezug der Rücklehne ein geschnitzter Teil. Der Übergang in die Stuhlform des 18. Jahrhunderts wird durch den geschweiften, nicht mehr geraden Abschluſs der schwach nach hinten geneigten Lehne gekennzeichnet. Die Höhe beträgt 1,27 m, die Breite 0,51 und die Tiefe 0,44 m. Der Ursprungsort ist nicht festzustellen, doch

Abb. 45. Westfälischer Stuhl.

dürfte Süddeutschland anzunehmen sein. Der eben geschilderte Typus scheint in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ziemlich beliebt gewesen zu sein. Was das Museum an nicht bäuerlichen Stühlen besitzt, geht auf ihn zurück. Die Weiterbildung besteht bis zur Zopfzeit nur darin, daſs an Stelle des Drechselwerks im Gestell geschweifte Hölzer treten, daſs die in der Regel ziemlich hoch gehaltene Lehne neben der Verlängerung der rückwärtigen Beine und der unteren geraden und der oberen geschweiften Querverbindung noch eine mittlere vertikale erhielt.

Nach dem Ende des Jahrhunderts zu werden schlieſslich alle früher geraden Linien geschweift, die Verzierung der Schnitzerei verschwindet, dafür kommt allmählich die Fournitur und die Politur zu immer stärkerer Vorherrschaft.

Die Reihe würde eröffnen ein freilich bezüglich der Erhaltung in der ursprünglichen Form etwas zweifelhafter Stuhl mit Rück- und Seitenlehnen. Die Beine sind in ziemlich reinen Renaissanceformen auf quadratischer Grundlage gedreht, diagonale Querhölzer, geschweift ausgesägt verbinden dieselben. Die Rücklehne ist fast senkrecht. Unten verbindet die beiden Stollen der Lehne ein einfach geschnitztes Brett, oben eine gebogene Leiste. Die senkrechte Mittelleiste der Lehne ist gefurcht. Die Seitenlehnen sind schwach geschweift. Das Material ist naturfarbenes Eichenholz, das des Sitzbrettes weiches Holz. Die Höhe beträgt 1,28 m, die Breite 0,50, die Tiefe ca. 0,53 m.

Abb. 46. Bauernstuhl der Krefelder Gegend.

Der senkrechten Gliederung der Rücklehne gleichzeitig begegnen wir der Einführung des Rohrgeflechts auf Sitz und Rücklehne. Bei der letzteren wurden die Zwischenräume oder die mittlere senkrechte Füllung, welche durch Verdoppelung der mittleren Leiste entstand, mit Rohrgeflecht ausgefüllt.

Von solchen Stühlen hat das Museum anläfslich der Einrichtung der Bauernzimmer aus einem Hause in Pohlgöns in Oberhessen vier Exemplare erworben. Die beiden best erhaltenen sind von einfachem, aber elegantem Bau; Verzierung enthalten sie nur in dem oberen Querstück der Lehne, welches mit Schnitzerei in ausgeprägten Rokokoformen gefüllt ist.

Aus dem früheren Gebrauchsinventar des Museums haben sich einige Stühle erhalten, die auch noch dem späteren 18. Jahrhundert angehören

dürften. Hier sind die Beine geschweift, ebenso die schwach nach aussen geneigte Rücklehne, die als senkrechtes Mittelstück ebenfalls ein geschweiftes Brett zeigt. Der Sitz ist gepolstert und jetzt mit schwarzem Wachstuch überzogen Die Höhe beträgt 1,04 m, die Breite 0,54 m, die Tiefe 0,54 m.

Derselben Provenienz sind ein paar Stühle in Zopfgeschmack mit gleicher Polsterung. Sie dürften der Zeit um 1800 angehören. Bei ihnen ist jede geschweifte Linie vermieden. Der Sitz ist fast quadratisch, quadratisch auch der Durchschnitt, der sich stark verjüngenden Beine, die oben einen rechteckigen stärkeren Teil mit vertiefter Füllung haben. Die Form eines rechteckigen Rahmens hat auch die Rücklehne. Auch die durchbrochene Füllung setzt sich aus geradlinigem Leistenwerk zusammen. In ihrer Schlichtheit sind doch die Stücke für den nüchternen, steifen Geschmack der bürgerlichen Kunst Deutschlands während der napoleonischen Zeit charakteristisch. Die Maſse sind 0,93 m Höhe, 0,37 m Breite und 0,43 m Tiefe.

Aus noch späterer Zeit, etwa aus den Jahren 1815—20, stammen zwei reichere Stühle, aus einem Schloss in Unterfranken, die den Übergang zum sogenannten Biedermeierstil schon stark erkennen lassen. Sie sind in Mahagoni fourniert und poliert, die Sitze mit rotem Seidenstoff bezogen, der seinerseits mit rot und gelber Schnur eingefaſst ist. Hier zeigt das Gestell schon wieder im Grundriss des Sitzes, in der Lehne und den Beinen schwache Schweifung. Die breite, etwas gehöhlte Querverbindung der Lehnenstollen trägt in geprägtem Messing ein ornamentales Medaillon. Sie sind 1,15 m hoch, ungefähr 0,42 m breit und ungefähr 0,52 m tief.

Ein sehr reichhaltiges Material an Stühlen vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weist die Sammlung bäuerlicher Wohnungseinrichtungen des Museums auf. Da in den Mitteilungen des Museums gleichzeitig eine zusammenfassende Beschreibung des bäuerlichen Wohnwesens, wie es im Musum vorgeführt wird, veröffentlicht wird, so kann an dieser Stelle darauf verzichtet werden, den Zusammenhang der einzelnen Möbelgattung mit der Gesamteinrichtung in den vertretenen, verschiedenen Gegenden darzulegen.

Wie bei allen bäuerlichen Möbeln haben wir auch bei den Stühlen zunächst zwei groſse Gruppen zu unterscheiden, die ober- und niederdeutsche. Während bei der letzteren eine wirkliche, selbständige Entwicklung des bäuerlichen Möbels wenigstens seit dem 18. Jahrhundert und insbesondere in den Elbländern um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts sich erkennen läſst, ist das süddeutsche Bauerntum in seinen Wohngeräten viel enger mit der bürgerlichen Kultur der vorangehenden Zeit, also etwa des 17. Jahrhunderts verbunden und übernimmt dessen Form in leicht zu verfolgender Vereinfachung und dementsprechender Weiterbildung. Im Folgenden werden wir, damit auch der Aufstellung im Germanischen Museum folgend, die hauptsächlichsten Typen der bäuerlichen Stühle, deren wir mehr als achtzig und diese meist wieder in einer fast stets wechselnden Form besitzen, in Wort und Bild nach regionalen Gesichtspunkten zu schildern versuchen.

Von den norddeutschen Bauernstühlen sind die am wenigsten markanten, diejenigen in dem Flet und der Dönse des niedersächsischen Bauernhauses.

Vielleicht deshalb, weil die gesamte Einrichtung dasjenige Bild wiedergibt, wie es sich verhältnismäfsig spät, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte. Die als Gebrauchsstühle dienenden des eigentlichen Flets — es sind vier Stück nur in Kleinigkeiten von einander abweichende vorhanden — haben die roheste Form. Vier quadratische Stollen, die hinteren zur Lehne verlängert und ein wenig nach aufsen geneigt, die als untere Versteifung an jeder Seite je zwei Rundstäbe, als Querverbindung der Lehne zwei bis drei schmale,

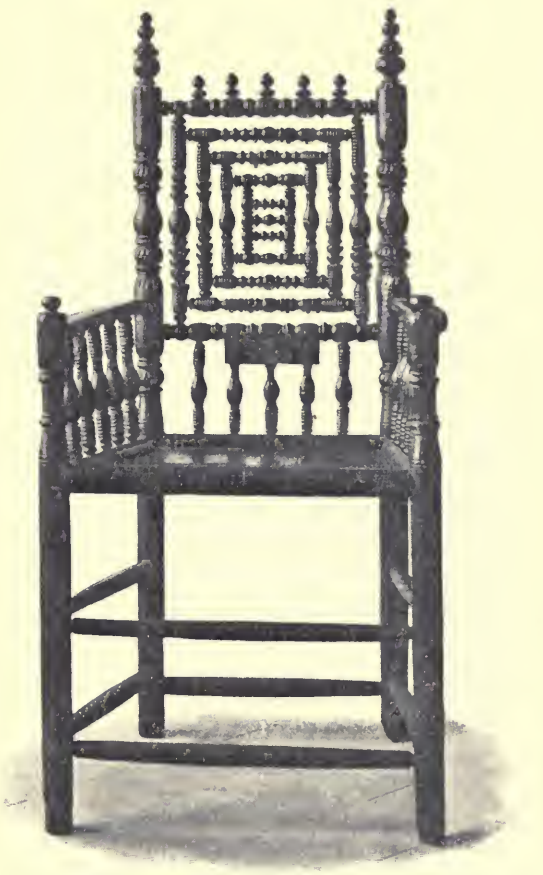


Abb. 47. Stuhl aus der Wilstermarsch.

dünne Bretter, als Sitz grobes, in vier Zwickeln zusammenlaufendes Strohgeflecht aufweisen, bilden die Zusammenstellung.

Auch die Dönse enthält zwei ähnliche Stühle, nur dafs sie durch Aussägen der Lehnenquerbretter in geschweiften Linien ein etwas stattlicheres Aussehen erhalten haben. Die Staatsstühle der Dönse, auf Sitz und Rücken mit blauem Tuch bezogen, stellen sich als Nachbildungen des bürgerlichen Typus des 18. Jahrhunderts heraus. Die quadratischen Beine, von denen die hinteren sich zur leicht nach aussen geschrägten und oben in einem Bogen abschliefsenden Lehne verlängern, haben reich profilierte Dreharbeit, ebenso

die seitlichen und der mittlere Querstab. Der Grofsvaterstuhl hinter dem Beilegerofen ist entschieden das praktischste und schönste Sitzmöbel des Hauses. Auch bei ihm sind die Beine gedreht, aber in mehr langgezogenen Formen, der umfangreiche Sitz ist mit hölzernem Brett bedeckt. Die Seitenlehnen bestehen aus schmalen, wagrechten Brettern, durch welche die Ständer als Knauf durchgezapft sind. Die nach hinten geneigte Rücklehne ist schwach nach aussen geneigt. Die Querleisten werden durch fünf vierkantige, senkrechte Leisten verbunden. Oben an der Rücklehne zwei aus dünnen Brettern gesägte Backen, wohl ursprünglich für Polsterung bestimmt. Die einfache, aber durchaus nicht plumpe Durchführung des Stuhls erinnert fast an ganz moderne Möbelformen. Der Lehnstuhl gehört dem 19. Jahrhundert an und mifst 1,2 m in der Höhe, 0,6 m in der Breite und 0,63 m in der Tiefe.

Übrigens besitzt das Museum aus dem westlichen Westfalen auch interessantere Stuhlformen und zwar drei im Wesentlichen gleiche Stücke. Sie

Abb. 48. Nordfriesischer Stuhl.

sind insoferne besonders beachtenswert, als hier die bäuerliche Art einen mittelalterlichen Typus mindestens bis zur Frühzeit des 19. Jahrhunderts ziemlich treu festgehalten hat. Die Grundform derselben, von denen Abb. 45 ein Beispiel wiedergibt, ist der auf drei senkrechten runden Stollen stehende, im Sitz, der wieder von drei Rundstäben umrahmt wird, gleichseitige Schemel, wie wir ihm auf mittelalterlichen Abbildungen häufig begegnen. Die Stollen sind hier nur an der Drehbank einfach gegliedert und zur Aufnahme der

Seiten- und Rücklehnen über den Sitz hinaufgeführt und zwar die beiden vorderen niedriger, der hintere aber höher. Sehr originell ist die Anordnung der Lehnen. Während die Rücklehne parallel zur Vorderkante als geschweiftes Brett oder gedrehter Stab auf dem hinteren Stollen ruht, unterstützt von ein bis drei gedrehten in den letzteren und das Lehnenbrett in einem Winkel zon 45 ° eingezapften Stäben, laufen von den Vorderstollen zwei ähnlich gedrehte Stäbe schräg aufwärts als Seitenlehnen.

Abb. 49. Stuhl aus dem Altenlande.

Auf dem abgebildeten Exemplar ist neben einfachen Verzierungen und Buchstaben die Jahreszahl 1760 eingeschnitten. Auch die anderen beiden dürften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören.

Nur in der Lehnenbildung etwas anders sind die Schemelstühle der rechtsrheinischen niedersächsischen Lande. Die drei Stücke des Museums stammen aus der Krefelder Gegend. Die gedrehten Horizontalstäbe zwischen Sitz und unteren Querleisten kommen teilweise auch an den westfälischen

Stühlen vor. Seiten- und Rücklehne wird aber hier durch einen im Halbkreis gebogenen Holzspahn gebildet. Das in Abb. 46 wiedergegebene Beispiel stammt nach der angebrachten Jahreszahl aus dem Jahre 1778*).

Einen wesentlich anderen Typus stellen die Stühle aus den östlich und und westlich der Elbe gelegenen Landstrichen dar, aus denen das Museum nicht weniger als 17 Nummern in verschiedenen Spielarten sein eigen nennt. Gemeinsam mit den westfälisch-rheinischen ist ihnen nur die vorwiegende, bei manchen fast ausschliefsliche Verwendung gedrechselter Stäbe als Verzierungsmotiv. Die stärkst vertretene Gegend ist die holsteinische Wilstermarsch.

Von dorther stammen zunächst sechs nur in kleinen Einzelheiten verschiedene Stühle, sämtlich dunkelgrün gestrichen. Nur die Horizontalstäbe der Rücklehne beleben die Einfarbigkeit, sie sind teils rot, teils rot und blau gehalten. Der Sitz ist rechteckig, bei einigen schwach trapezförmig, mit der längeren Basis nach vorn. Die vier Beine bestehen aus schlanken, durch Drechslerarbeit reich gegliederten Rundstäben, die zur Aufnahme der Rück- und Seitenlehnen über den Sitz hinaus verlängert sind. Die vorderen Stäbe sind bei einzelnen Stühlen über dem Sitz aus Bequemlichkeitsrücksichten nach den Aufsenseiten hin etwas geschweift. Die Querverbindung der Rücklehne bildet ein unterer gedrehter Stab und oben ein zierlich ausgeschnittenes Brett. In dem dadurch gebildeten Rahmen stehen fünf gedrechselte senkrechte Stäbe. Ebensoviele finden sich zwischen Sitz und Armlehne, die ein horizontal liegendes, etwas geschweiftes schmales Brett bildet. Den Sitz bildet ein geschmackvolles, meist in schachbrettartiger Musterung, ausgeführtes dichtes Geflecht aus gespaltenen Weidenruthen. Eine Variante des Stuhls der Wilstermarsch, der wohl als das eleganteste Beispiel der ganzen Art gelten kann, gibt Abb. 47 wieder. Die Stuhlbeine und die Querversteifungen derselben sind hier ganz glatt gehalten. Desto zierlicher und reicher ist die obere Partie Während an den Seitenlehnen und am unteren Teil der Rücklehne die Anordnung der fünf senkrechten Stäbe wiederkehrt, ist die obere Füllung der Rücklehne durch kunstvoll in einander geschränkte, wieder aus gedrechselten Stäben bestehende Rechtecke gebildet. Den Abschluſs der rückwärtigen Stollen, sowie des oberen senkrechten Stabes bilden gedrehte Docken, ein in jenen Gegenden ebenfalls sehr beliebtes Ziermotiv. Der zierliche und reiche Eindruck wird durch Verwendung von Kerbschnittschnitzerei und durch den horizontalen Stäben eingedrechselte bewegliche Ringe noch wesentlich gehoben.

Den zuerst beschriebenen Stühlen aus der Wilstermarsch ganz ähnlich, auch in der Wiederkehr der Fünfzahl der senkrechten Stäbe, sind zwei ostfriesische Stühle, die nur durch die rotbraune Bemalung sich unterscheiden. Der eine, jedenfalls ein sogenannter Brautstuhl trägt die Jahreszahl 1804. In dieselbe Zeit dürften wohl auch die vorher erwähnten aus der Wilstermarsch gehören.

*) An dieser Stelle sei auf einen Artikel in den Mitteilungen des German. Museums Jahrg. 1897 S. 74 ff. von Dr. K. Schaefer verwiesen, in dem mehrere Typen von Bauernstühlen beschrieben und abgebildet sind.

Sehr ähnlich im Bau und der Erscheinung sind auch drei nordfriesische, von denen ein Beispiel in Fig. 48 abgebildet ist. Es sind sogenannte Brautstühle. Sie sind verhältnismäfsig hochsitzig. Das Gestell bilden derbe, an der Drehbank nur leicht eingekerbte Rundstäbe, die sich am oberen Ende verdünnen. Die vorderen nehmen die schmalen, schwach geschweiften Seitenlehnen auf, die hinteren schliefsen in einem gedrehten Knauf ab. Die Rücklehne, verhältnismäfsig niedrig, wird von einem oben gebogten, mit zwölf gedrehten Knöpfen besetzten Brett gebildet, das in zierlichem Rankenmuster

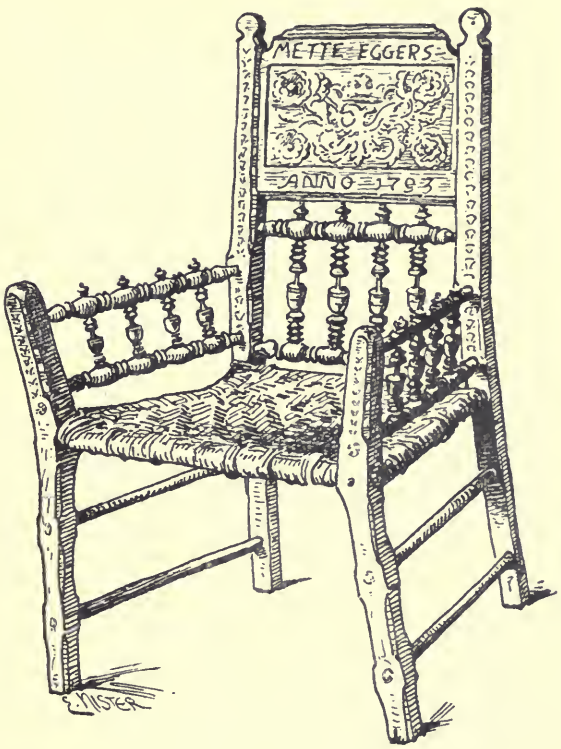


Abb. 50. Vierländer Stuhl.

ausgesägt ist. Der abgebildete Stuhl stammt aus Ostenfeld. Der Sitz ist mit Stroh geflochten, die Bemalung rot. Die beiden andern Stücke unterscheiden sich nur dadurch, dafs die Bretter der Rücklehnen nicht durchbrochen sind, sondern das Ornament in ganz flachem Relief geschnitten zeigen. Sie sind ebendaher und tragen die Jahreszahlen 1822 und 1835.

Nordfriesisch sind auch zwei im Halligenzimmer aufgestellte Stühle, der eine davon aus Niebüll. Sie gleichen im Typus und im Aufbau ganz den vorbeschriebenen, blofs sind sie einmal kräftiger gebaut, dann auch sehr schwer durch das übrigens in ganz Niedersachsen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe für Stühle verwendete Apfelbaumholz. Die einzige bedeutendere Abweichung vom vorbeschriebenen Schema ist, dafs zwischen

Armlehne und Sitz noch eine dicht unterhalb der letzteren angebrachte Leiste läuft, in welche die üblichen fünf senkrechten Stäbe eingezapft sind. Der aus Niebüll stammende, der auf dem geschweiften und geschnitzten Oberbrett nur in der Mitte einen Knauf hat, ist grünblau, der andere, der durchweg mit Knöpfen oben an der Lehne besetzt ist, rotbraun angestrichen.

Eine andere Spielart stellen zwei, bezw. drei Stühle aus dem Altenlande bei Buxtehude dar. Die Abb. 49 gibt den einen derselben wieder. Das Gestell aus gedrehten Hölzern, die Anordnung der Seiten- und Rücklehnen der ebenfalls blaugrün gestrichenen Stühle ist im Wesentlichen allen bisher beschriebenen Stücken aus diesen Gegenden gemeinsam. Nur die Zahl der senkrechten Stäbe zwischen Sitz — derselbe ist mit Geflecht aus gespaltenen Weidenruten versehen — und Lehne ist hier von fünf auf drei, bezw. vier gemindert, die Vorderstollen gehen auch ein gut Stück über die Seitenlehnen hinauf. Das ausgesägte obere Lehnenbrett zeigt in der Mitte ein Taubenpaar, das Symbol der Liebe, das wir ja auch auf den eingelegten Vierländer Möbeln immer wieder antreffen. Eine Eigenheit ist weiter die Verzierung des ausgesägten Brettes mit Messingnägeln auf der Schauseite. Als Name der Besitzerin des einen Stuhls ist J. Ahlheit (Adelheid) Zumfelde, des andern Margret Taritzeil genennet, der letztere trägt die Jahreszahl 1795, der erstere 1798. Es ist unschwer zu erkennen, dafs beide Stühle von ein und demselben Schreiner gefertigt worden sind. Ein einfacheres Beispiel desselben hannoverischen Landstrichs, aus Steinkirchen, ist in allen Teilen kleiner und hat keine Seitenlehnen.

Den Schlufs dieser Gruppe bilden die Vierländer Stühle, welche im Gegensatz zu den vorgenannten auch noch im 19. Jahrhundert eine Weiterentwicklung zeigen. Am Ende des 18. Jahrhunderts unterschied sich der Typus des Vierländer Brautstuhls (s. die Abb. 50) von dem Nordfriesischen nur dadurch, dafs anstatt der Rundstäbe des Gestells viereckige verwendet werden, die mit Ausnahme der Stellen, wo die Quersprossen eingezapft sind, an den Ecken abgefast sind. Eine lokale Besonderheit bietet dann der Abschlufs der Lehnenstollen, der bei allen Vierländer Stühlen in einer abgesetzten runden kleinen Scheibe mit gefächertem Kerbschnitt besteht. Das Brett der Rücklehne ist nur an seinen oberen Ecken ausgeschnitten und bei dem senkrechten Stabwerk der Lehnstühle ist entgegen der nordfriesischen Gewohnheit von fünf die Zahl vier die vorherrschende. Die drei älteren stammen aus dem 18. Jahrhundert, an ihnen tritt die für die Vierländer Möbelkunst so charakteristische Einlegearbeit noch nicht auf. Der älteste, aus Neuengamme herrührend, ist der gröfste der Reihe. Die Drechselarbeit der Sprossen liebt in den Vierlanden scharfe Profile. Der Stuhl ist bezeichnet »Frans Schroder Anno 1797.« Der um sechs Jahre jüngere, eine Kleinigkeit in den Dimensionen, geringere Stuhl der Mette Eggers ist im Übrigen dem vorigen völlig gleich. Dazwischen liegt zeitlich der »Mencke Eckers Anno 1790 den 31. Januar« datierte Brautstuhl. Alle drei haben weiter dasselbe Verzierungsmotiv im geschnitzten Lehnenbrett, den gekrönten Doppeladler, das Lübecker Wappen, in den Ecken aber je eine stilisierte Rose. Derjenige der Mencke Eckers hat auf der Rückseite noch die Embleme des

Schreinerhandwerks; in den Ecken fächerartige Schnitzerei. Die Stühle haben sämtlich rotbraunen Anstrich und gemustertes Flechtwerk aus Rohr oder gespaltenen Weidenruten einfarbig oder hell und dunkel.

Ein weiterer ähnlicher Stuhl aus Neuengamme, bezeichnet »Hein Steffens Anno 1806« zeigt zuerst im Lehnenbrett die Einlegearbeit in verschiedenfarbigem Holz und zwar eine Blumenvase mit zwei Vögeln. Dieselbe Form, und Ausführnng, nur mit dem Unterschied, dafs die eingelegte Füllung nur Blumen aufweist, hat der Stuhl des »Hanns Timman Anno 1826« aus Kurs-

Abb. 51. Bauernstuhl aus der Schwalm.

lak. Der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören zwei Stühle ohne Seitenlehnen und ohne Sprossenverzierung an. Sie haben an der Lehne zwei Querbretter, das untere geschweift ausgesägt, im oberen in Einlegearbeit der Name N. C. Jacobs in einem Halbkreis, darüber Vögel mit Rosenzweigen. Das Material derselben ist Nufsbaumholz.

Die gesamte bäuerliche Stuhlbildung in den Elblanden hat in der bürgerlichen Möbelkunst keinen direkten Vorläufer. Demnach dürfte es zu weit gehen, wenn man die Vorliebe für Verwendung gedrechselter Stäbe etwa mit demselben Brauch im hohen Mittelalter in Zusammenhang bringen wollte.

Da die gesamte Kultur von Holland stark beeinflufst war, so sind wohl dor auch die Vorbilder für die ostfriesischen Stühle zu suchen.

Die Einrichtung des westfriesischen, Hindelopener, Zimmers im Germanischen Museum weist nur fünf gleiche, ganz einfache Stühle auf. Ihre Besonderheit besteht darin, dafs sie stets grün angestrichen wurden. Das Gestell ist aus dünnen Rundstäben gebildet und hat unter dem Sitz an allen Seiten je zwei ebenfalls glatte, runde Quersprossen. Die Lehne hat drei schmale, oben geschweifte Querbretter, die nach aufsen etwas gebogen sind. Der Sitz besteht aus in vier Zwickeln zusammenlaufendem einfachem Geflecht.

Niederrheinisch, aber wohl nichts weniger als ausschliefslich bäuerlich ist ein sogen. Küperstuhl aus dunkelbraun gebeiztem Eichenholz, der eine spätere Bildung der früher besprochenen niederrheinischen Stühle des 17. Jahrhunderts (Abb. 31) vorstellt. Die vierkantigen Stollen, von denen die vorderen an den von Querleisten freien Stellen in einfachen Profilen gedreht sind, werden unter dem Sitz durch je zwei, an der Rückseite durch eine Querleiste verbunden. Diese Querleisten zeigen ganz schwacheingeschnittenes Rankenornment. Die Lehnenstollen haben oben einen mittleren Streifen mit schuppenartigem Ornament und enden in Fratzen. Von den drei Querleisten der Lehne ist die mittlere durchbrochen ausgesägt und trägt eine Hausmarke.

Von Mitteldeutschland besitzt das Museum, wenn wir vom Egerland absehen, das seiner ganzen Art nach mehr zu Franken gehört, nur die hessischen Bauernmöbel. Und gerade die Stühle aus der Schwalm und aus Oberhessen stehen denn auch teils den niederdeutschen, teils den süddeutschen Typen nahe.

Die interessantere Gruppe ist die Schwälmer Gruppe, die, wenn sie auch an geschmackvoller Durchbildung und Ausführung der niederdeutschen weit nachsteht, sie doch an Originalität wieder übertrifft. Sie stellen so recht eine bäuerliche Arbeit vor, wie sich dies auch aus den an den Stühlen manchmal angebrachten Namen ihrer Verfertiger ergibt. Ein kräftiges, etwas klotziges Gestell aus vier Stollen, deren hintere das Gerüst der Lehne bilden, trägt einen aus gespaltenen Weideruten in einfacher Musterung geflochtenen Sitz. Die Lehne ist wenig nach hinten geneigt. Sie bildet ein Trapez, dessen längere Basis oben liegt. Die Querverbindung zwischen den Lehnenstollen, die daher seitlich nach aufsen geneigt sind, wird durch Querbretter in verschiedener Anzahl hergestellt.

Die Entwicklung der eigenartigen Stuhlart in der engbegrenzen Schwalm in dem Zeitraum eines knappen halben Jahrhunderts können wir an sieben Exemplaren verfolgen, denen sich dann noch zwei etwas bastardierte Exemplare aus Oberhessen (in der Pohlgönser-Stube) anschliefsen. Sie zerfallen in zwei Gruppen, die bunt bemalten, und die in der einfach gebeizten Holzfarbe gehaltenen. Die letzteren sind, wie dies ja auch sonst zu beobachten ist, die früheren. Die älteste von 1798, der den Namen Anna Elisabeth Corhelin trägt, und ein weiterer ähnlicher von 1822 hat einfach abgefaste viereckige Füfse vorn, hinten sind sie bei dem einen in einfacher Profilierung gedreht. Die Querverbindung der Beine unten wird durch glatte Rundstäbe gebildet.

Die Verzierung, die sich auf die Lehnenstollen, die beiden Querbretter, die direkt unter dem Sitz, aber von diesem getrennt, herumlaufenden breiten Querleisten, die in der Mitte unter dem Sitz durch ein Querbrett verbunden sind, verteilt, besteht aus ziemlich seichtem Kerbschnitt meist in geometrischen Mustern, Kreisen, Dreiecken u. dergl., aber auch einzelnem, flach und primitiv eingeschnittenem Rankenwerk. Die Rücklehnenstollen zeigen als Abschluſs eine Scheibe. Von derselben Art und ganz ähnlicher Dekoration ist noch ein etwas reicheres Exemplar vorhanden. Hier hat die Lehne, die dadurch

Abb. 52. Stuhl aus dem Klett- oder Thurgau

auch gröſser geworden ist, drei Querbretter, zwischen denen einmal doppelt und einmal einfach angeordnet als Zwischenglieder rechteckige, an den Seiten halbkreisförmig ausgebogte Brettchen angebracht sind. Der Stuhl trägt die Bezeichnung »Anna Maria Köhlerin in Michelsberg 1813.« Die vier übrigen Exemplare sind farbig behandelt, ohne daſs bei den beiden schöneren und sorgfältigeren Stücken deswegen auf die gleichzeitige geschnittene Verzierung verzichtet wäre. Die Bemalung ist eine ziemlich bunte, alle Hauptfarben sind verwendet, als Grundfarbe dient ein helles Graublau. Es sind wie die vorigen lauter Brautstühle, was aus der ausschlieſslichen Nennung weiblicher Namen hervorgeht. Der schönste und reichste der Folge, von dem Abb. 51 freilich wegen des Mangels der farbigen Wirkung nur einen schwachen Begriff gibt,

enthält nur den Namen der Besitzerin, Anna Margretha Maur(er?) und keine Jahreszahl; er ist aber mit Sicherheit um 1830 zu setzen.

Hier treten, wie auch an den weiteren Beispielen, die ausgeschnittenen Vögel (Tauben?) an den Enden der Lehnenstollen auf. Zwischen den Querbrettern sind zierlich gedrehte Bommeln an Drahthaken und Ösen eingehängt. Die Füfse zeigen reichere Behandlung durch Dreharbeit und die in Hessen besonders beliebte Art der gewundenen Einkerbung vierkantiger Hölzer. Er stammt aus Wasenberg. Ein weiteres schönes Exemplar, der die sorgfältigste Arbeit

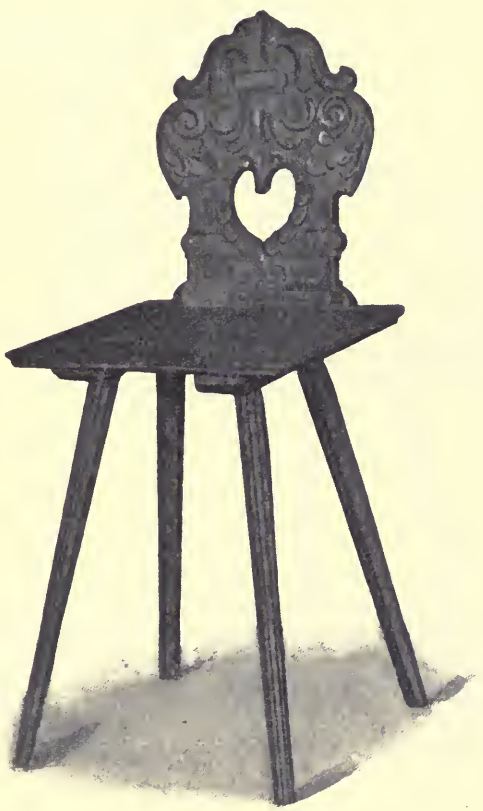


Abb. 53. Schwarzwälder Bauernstuhl.

zeigt, trägt neben dem Namen der Besitzerin »Anna Elisabetha Hein Florshain 1838«, auch den des Verfertigers »Hansclaus Feuerrohr zu Florshain. 1836.«

Zwei andere Stühle haben ganz ähnliche Form, aber die Kerbschnitzerei ist hier fast ganz verschwunden. Die ihr eigenen Ornamente sind in Malerei und dazu in wenig geschmackvoller Zeichnung aufgetragen. Die Querbretter sind aber ausgesägt und die Aufschriften ebenfalls entweder ausgesägt oder doch in Relief behandelt. Der eine trägt die Bezeichnung »Elisabetha Keller Wasenburg 1827,« der andere ist von 1838.

Zwei in der Pohlgönser Stube stehende Stühle zeigen die Schwälmer Form etwas verwässert. Die Grundgestalt ist dieselbe, nur sind die Stollen abgefast. Auch die runden gefächerten Scheiben oben an den rückwärtigen Stollen finden sich wieder. Zwei Querbalken bilden die eigentliche Rückenlehne, sie sind durch acht gedrehte, senkrechte Stäbchen verbunden. Die Vorder- und Rückseite sind flacher, nicht sehr sorgfältiger Schnitzerei auf beiden Seiten bedeckt und durchbrochen. Tier- und Rankenwerk bildet den Gegenstand derselben. Auf dem obern Querbrett finden sich zwei einander

Abb. 54. Graubündner Bauernstuhl.

Abb. 55. Schwäbischer Bauernstuhl, sog. Schlangenstuhl.

zugekehrte, schreitende, gekrönte Löwen mit einer stilisierten Blume zwischen sich. Unter dem Sitz ein vorderes, durchbrochenes und ausgesägtes Querbrett. Das eine Exemplar weist den Namen Conrad Beil und die Jahreszahl 1809 auf, das andere im Übrigen sehr ähnliche, nähert sich in der stärker trapezförmigen Lehne mehr dem Schwälmer Typus. Statt der runden, senkrechten Stäbe, sind es hier acht vierkantige mit einfacher Kerbschnitzerei, die sich übrigens in wenig ausdrucksvollen Formen an allen Stuhlteilen zeigt.

In dem hessischen Bauernhaus findet sich dann noch weiter ein aus Zapfenburg bei Hofgeismar stammender Schaukelstuhl. Ihn als eigentlich bäuerlich zu bezeichnen wäre wohl zu gewagt, hier dürfte der Ausdruck kleinbürgerlich wie bei manchem heute als bäuerlich angesprochenen Gegenstand besser

am Platze sein. Der aus Strohgeflecht bestehende Sitz hat stark ausgesprochene Trapezform, welche natürlich auch das gesamte Gestell beeinflufst hat. Die Kufen sind ganz schwach geschweift, die vier Stollen des Stuhles in sie eingezapft, die Querverbindung derselben zwischen Sitz und Kufen aufserdem vorn und hinten durch einen, seitlich durch zwei gedrehte Stäbe hergestellt. Die etwas geschweifte Rücklehne — die Armlehnen bilden etwas geschweifte wagrecht liegende Leisten — hat drei Querleisten, zwischen denen ansprechend angeordnet und so eine Art Muster bildend, wieder, einmal vier und einmal drei Stäbe eingelassen sind. Der Schaukelstuhl wird kaum viel früher als 1850 entstanden sein.

Die reichste Vertretung unter den süddeutschen bäuerlichen Stühlen hat der schwäbische Gau. Hier begegnen wir nicht nur den an sich ältesten Stücken, sondern auch einem Stuhltypus, der auch im Bürgertum sehr weit verbreitet war, aber im Museum nur in dieser Abteilung vorkommt. Es sind das die Stühle mit einfachen schräg gestellten und in das Sitzbrett eingezapften Stabfüfsen, wie sie oben, aber mit geschnitzten und geschweiften Lehnenbrettern beschrieben wurden. Die schräggestellte Lehne besteht aber hier aus zwei parallelen senkrechten und einem mittels Nut und Feder mit diesem verbundenen Querbrett. Die bildlichen Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts ergeben, dafs sie in ganz Deutschland und in allen Kreisen weit verbreitet waren. Sie waren die Vorläufer der oben unter dem einmal eingebürgerten Namen »Bauernstühle« erwähnten Art, die dann vom italienischen Schemelstuhl, dem wir in den unter Abb. 28 u. 29 wiedergegebenen Stücken begegnet sind, die geschnitzten Lehnen übernahmen.

Die im Klettgauer Zimmer aufgestellten und auch aus dieser Gegend herstammenden Stühle der Art sind fünf an der Zahl. Der älteste trägt auf dem Lehnenquerbrett ein Wappen, die Zahl 1699 und die Buchstaben E. S. Er ist aus Nufsbaumholz. Bei dem zweiten Exemplar zeigen die Lehnenständer einfache ornamentale Schnitzerei, der dritte, aus Buchenholz, ist ganz glatt und nur durch die gröfseren Ausmessungen etwas unterschieden. Ein kleineres, niedrigeres Exemplar hat an Stelle der senkrecht stehenden Bretter, scharf profilierte, gedrehte Stäbe. Das schönste, in Abb. 52 dargestellte Exemplar hat aufserdem Seitenlehnen, die aus flachen geschweiften und an den Enden mit eingeschnittenem schneckenförmigem Ornament versehenen Brettern bestehen. Die vier Lehnenständer sind in geschmackvoller Zeichnung ausgeschnitten und mit ornamentaler Flachschnitzerei bedeckt.

Weitaus die gröfste Zahl der süddeutschen Bauernstühle hat aber die geschweifte, aus einem durchlochten Brett bestehende Lehnenform. Freilich ist diese nach den verschiedenen Gegenden in der manigfachsten Weise variiert. Auch hier sind die schwäbischen Gegenden am besten vertreten. Zunächst mit zwei Stücken, die mit ebensoviel Recht der oben besprochenen Gruppe von 19 bürgerlichen Nummern hätten angegliedert werden können. Der älteste, aus Schwaben stammende, zeigt in der Schnitzerei Rankenwerk; Er dürfte um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts zu setzen sein. Aus dem südlichen Schwarzwald stammt ein sehr sauber und hübsch geschnitzter

Stuhl (Abh. 53). Der Grund auf dem das spätbarocke Rankenwerk sich abhebt, ist hier mit einem eingeschlagenen Muster — Kreuz in einem Kreis — versehen. Das Material ist auch hier Nufsbaumholz. Aus derselben Zeit, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist aus derselben Gegend ein weiteres, aber nicht so gut erhaltenes Exemplar vorhanden. Wie lange die Art dieser Stühle dort weiter gefertigt wurde, davon gibt ein derartiger Stuhl aus Freiburg im Breisgau Zeugnis, der die Buchstaben H. W. H. und die Jahreszahl 1848 trägt. Das Ornament ist freilich verworren und falsch verstanden — Engel,

Abb. 56. Oberhessischer Bauernstuhl.

Weinranken, die Sonnenscheibe mit Flügeln — und auch die Ausführung ist sehr flau.

Weit wertvoller sind zwei gleiche Stücke, gezeichnet S. M. J. M. G. 1773 aus Graubünden. Die gefällig geformte Lehne (Abb. 54) hat hier die Öffnung zum Aufheben des Stuhls am unteren Ende des Brettes. Die Innenseite des Brettes zeigt Einlegearbeit und zwar in verhältnismäfsig sehr reinen Renaissanceformen.

Dem nördlichsten Schwaben, nämlich der Gegend von Rottenburg am Neckar, gehören zwei sogenannte »Schlangenstühle« an (Abb. 55). Ihren

Namen haben sie von der sehr originell gebildeten und an unsern Stücken auch sehr sauber ausgeführten durchbrochenen Lehne, die aus zwei aneinander gelehnten, in sich verschlungenen Schlangen besteht.

Plumper und auch ganz entschieden bäuerlich sind acht aus Nordtirol stammende Stühle aus Ahornholz. Die Rücklehne zeigt ausgeprägt und flach geschnitzt den Doppeladler. Sie dürften deshalb erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein. Eigentümlich ist die Form des Sitz-

Abb. 57. Bauernstuhl aus Oberösterreich.

brettes. Es ist trapezförmig, aber an der vorderen Basis abgerundet, die hinteren Ecken aber abgeschnitten.

Den Übergang zu Mitteldeutschland bilden und in der Verwendung des Tierornaments den schwäbischen Schlangenstühlen verwandt sind die drolligen oberhessischen Stühle aus Pohlgöns. Sie zeigen zwei stilisierte, einander gegenüber gestellte Hühner, deren Hälse volutenartig umgebogen sind. Dadurch erscheint der Kopf vollständig umgedreht. Zudem ist auch die die Mitte einnehmende Blume, die ebenfalls stark stilisiert ist, ebenfalls auf den Kopf gestellt. Die ausgesägte, an den Rändern abgerundete Arbeit wird noch durch leichte Kerbeinschnitte belebt. (Abb. 56.)

Mit diesen Stühlen sind wir bei der letzten Abart dieser Gattung angelangt, wo die plastische Verzierung aufhört und für sie die Bemalung auftritt, bis im nüchternen 19. Jahrhundert endlich auch diese durch einen einfarbigen Anstrich ersetzt wird.

Gute Beispiele derartiger bemalter Stühle besitzt das Museum aus der Linzer Gegend, und zwar vier Stück. Wie bei den übrigen süddeutschen bemalten Möbeln und insbesondere den bayerischen Kistlermöbeln, zu denen, auf der Donau exportiert, möglicherweise auch diese Stühle gehören, wie die

Abb. 58. Bauernstuhl aus dem Egerland.

früher beschriebene dazugehörige Bettstatt, tritt die Bemalung hier an Stelle der plastischen Verzierung. Nur dafs in der Zeit der Entstehung dieser Stühle (um 1800) sich dieser Prozefs nicht mehr deutlich erkennen läfst. Den Grund für die bunte Bemalung, die, wie die Lehnenform aus Abb. 57 ersichtlich ist, bildet die für einen Stuhl, aber auch für jedes Holzmöbel unangebrachte Marmorierung, die die bäuerlichen Kistler von den in Holz nachgeahmten Altären des 18. Jahrhundert gelernt und übernommen hatten.

Eine etwas sonderbare Gestalt bezüglich des Sitzbrettes hat ein älteres, den älteren Beständen des Museums angehöriges Exemplar. Es hat

ziemlich roh geschnitzte und ziemlich schmale eingezapfte Rückenlehne, den Dekor bilden Vögel und Sterne. Die Sitzplatte ist rechteckig, die Ecken in einer Kröpfung abgerundet. Hinter der Lehne setzt sich das Sitzbrett in einem, einer stilisierten Blume ähnlichen Ansatz fort. Der Stuhl hat drei Beine, die aus lattenartigen, mit einem schuppenartigen, Kerbschnittmuster gezierten rechteckigen Leisten bestehen. Die zwei vorderen sind durch eine Querleiste verbunden.

Eine andere, aber verwandte Art des süddeutschen Bauernstuhles bietet die auch bei den bürgerlichen Stühlen besprochene, bei denen Beine und Sitz in gleicher Weise gestellt die Lehne aber eine auf runden, meist gedrehten Rundstäben stehende ist.

Zu diesen Stühlen zählen zunächst diejenigen des Egerlandes, von denen sechs Stücke in unserem Besitze sind. Vier davon sind rotbraun gestrichen, der Rest naturfarbig. Eigentümlich ist ihnen allen der nicht halbkreisförmige Abschluſs des Sitzbrettes, das eher einem abgestumpften Dreieck sich nähert. Die Lehne folgt ziemlich genau der Linie des Sitzbretts. Die Zahl der Stäbe, welche die Lehne tragen variiert zwischen fünf und sieben (Abb. 58).

Ein Paar ähnlicher, niedriger Stühle, die wohl speziell zu handwerklicher oder landwirtschaftlicher Verrichtung bestimmt waren, stammen aus dem Alpachtal in Nordtirol. Die Zahl der Lehnenstäbe beträgt hier drei und fünf. Sie sind aus Ahornholz und gänzlich schmucklos.

Fig. 17. Dorfgasse in Lembruch.

ERLAEUTERUNGEN
ZU DEM IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM AUFGESTELLTEN TEIL EINES NIEDERSAECHSISCHEN BAUERNHAUSES.

VON BAURAT PREJAWA IN SALZWEDEL.

Die folgenden Erläuterungen ergänzen das, was Dr. Lauffer Seite 1 ff. dieses Bandes der Mitteilungen aus dem Germanischen Museum über das niedersächsische Haus gesagt hat, nach der architektonischen wie nach der kultur- und kunstgeschichtlichen Seite.

Zum Verständnis der von mir aus der Gegend von Diepholz gelieferten Gegenstände möchte ich vorausschicken, dafs das Germanische Nationalmuseum keineswegs eine erschöpfende Reihe deutscher Bauernstuben zur Aufstellung bringen wollte, sondern nur einige charakteristische Beispiele auswählen konnte. Unter diesen nimmt eine der ersten Stellen das niedersächsische Bauernhaus ein und ein solches galt es, wiederum in seinen charakteristischen Teilen im Museum aufzustellen, ohne spezielle Rücksicht auf die Eigenart einzelner landschaftlicher Eigentümlichkeiten. Dafs die Diepholzer Gegend in Hannover gerade nun einem solch verallgemeinerten Bild entspricht, mag ein glücklicher Zufall für mich gewesen sein, jedenfalls hat sich die Hausform am reinsten hier erhalten können, vielleicht gerade deshalb, weil der Sinn der Bewohner noch sehr hartnäckig am Althergebrachten klebt.

I. De Döns (die Stube).
a. Bört (Gesims),
b. Tisch,
c. Bank,
d. Laden (Truhen. Kisten, Koffer),
e. Klapptisch,
f. Grofsvaterstuhl,
g. Fufsbank,
h. Ofen mit Ofenbank,
i. Uhr,
k. Stühle,
ll. Krüselrahm mit Krüselhal und Krüsel,
m. Wocken,
n. Füerstüwken (Kohlenbehälter),
o. Wiege,
p. Eckbört(Etagère),
q. Spiegel,
r. Hängender Milchschrank.
s. Hängeschränkchen.

III. De Kemmet
Lucht oder Ort (Seitenflur).
a. Bört,
b. Krüsel pp,
dd. Eisenhaken,
g. Flettbank,
ii. Stühle,
k. Holzschlofs,
l. Siel(Sitztruhe),
m. Tisch.
1–6 Brandwegständer

IV. Dat Flett (Flur.)
a. Bört,
b. Krüsel pp,
cc. Handtuchhalter,
d. Dreirahm (Drehkrahn für den Kesser),
e. Aschkasten,
ff. Holzhaken,
g. Feuerbank,
h. Runder Tisch,
i. Stuhl,
k. Klapptisch,
ll. Kesselhaken,
m. Feuerstülpen,
n. Brandrohr,
o. Blasebalg,
p. Kleiderschrank.

V. Waschort (Seitenflur).
a. Löffelsticken,
bb. Krüsel pp,
cc. Tellerbörte,
d. Eisenhaken,
e. Holzschlofs,
f. Waschfafs,
g. Siel (Bank),
h. Tisch,
i. Stühle,
k. Tellertrepfe,
l. Messerkasten,
m. Spülstein,
q. Anrichte.
6 Fletträhm,
7-8-9 Flettständer
10 Flettsäule.

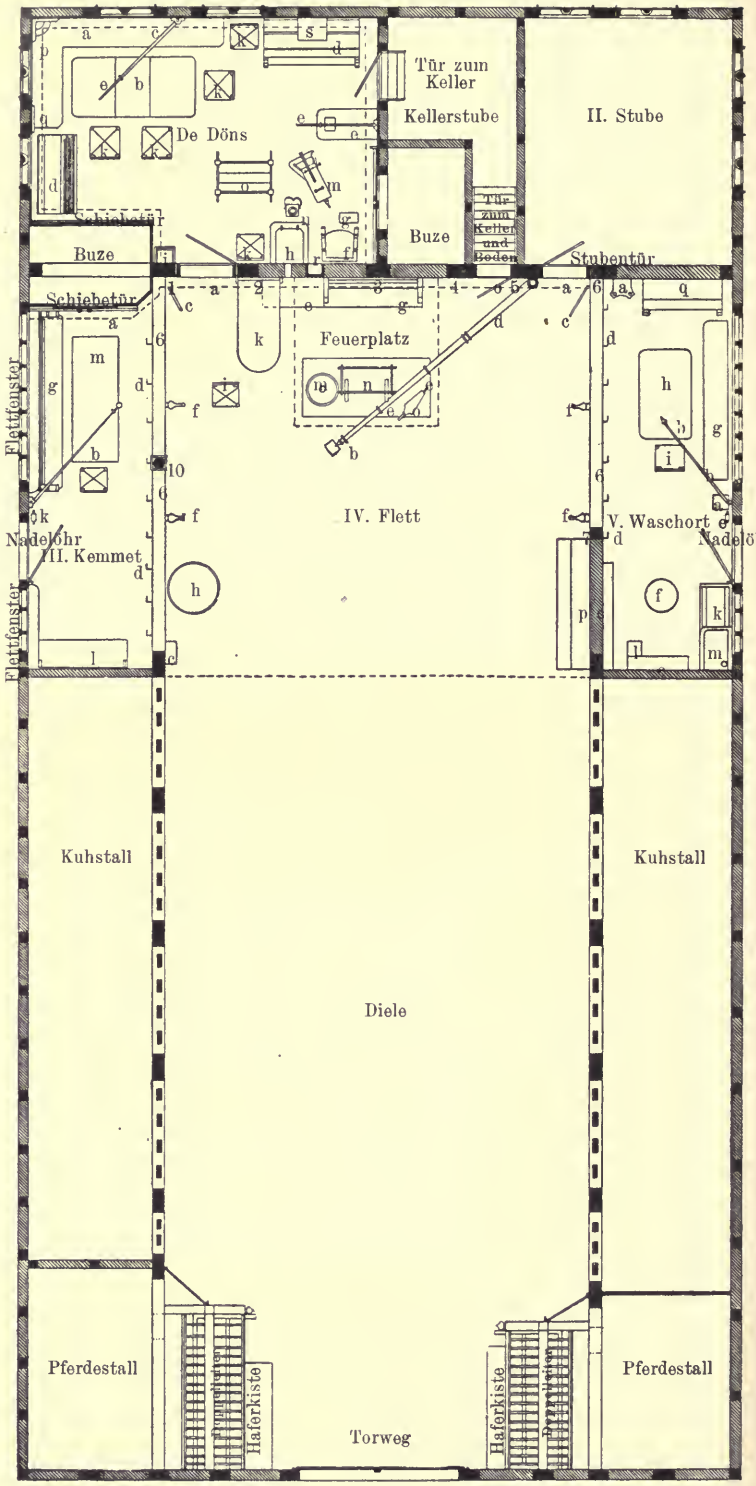


Fig. 1. Grundrifs 1:125.

Denkt man sich den im Museum aufgestellten Hausteil im Rücken des Beschauers verlängert, statt der offenen Kübbungen mit Ställen auf beiden Seiten versehen und statt der Fenster des Museums einen Torweg, dann würde man erst den richtigen Eindruck des Hauses gewinnen, der jetzt durch das hellerleuchtete Flet und durch die ihrer Lage nach dunkeln Kübbungen, doch sehr gestört wird. Gerade das aus dem dunkelen Vorderteil des Hauses in das zu beiden Seiten von unten her beleuchtete und in seinen oberen Teilen wieder dunkele Flet blickende Auge wird durch den überaus malerischen Reiz von Schatten und Licht zwischen Rauch und Flammen des Herdfeuers so überrascht und gefesselt, dafs dies Bild schon allein hinreicht, um das Innere des Menschen poetisch zu stimmen

Dasniedersächsische Bauernhaus ist in der Regel 11—13 m breit und 24—40 m lang. (Fig. 1, 2.) Über seine Entstehung sind in der Litteratur bereits soviele Deutungen ent-

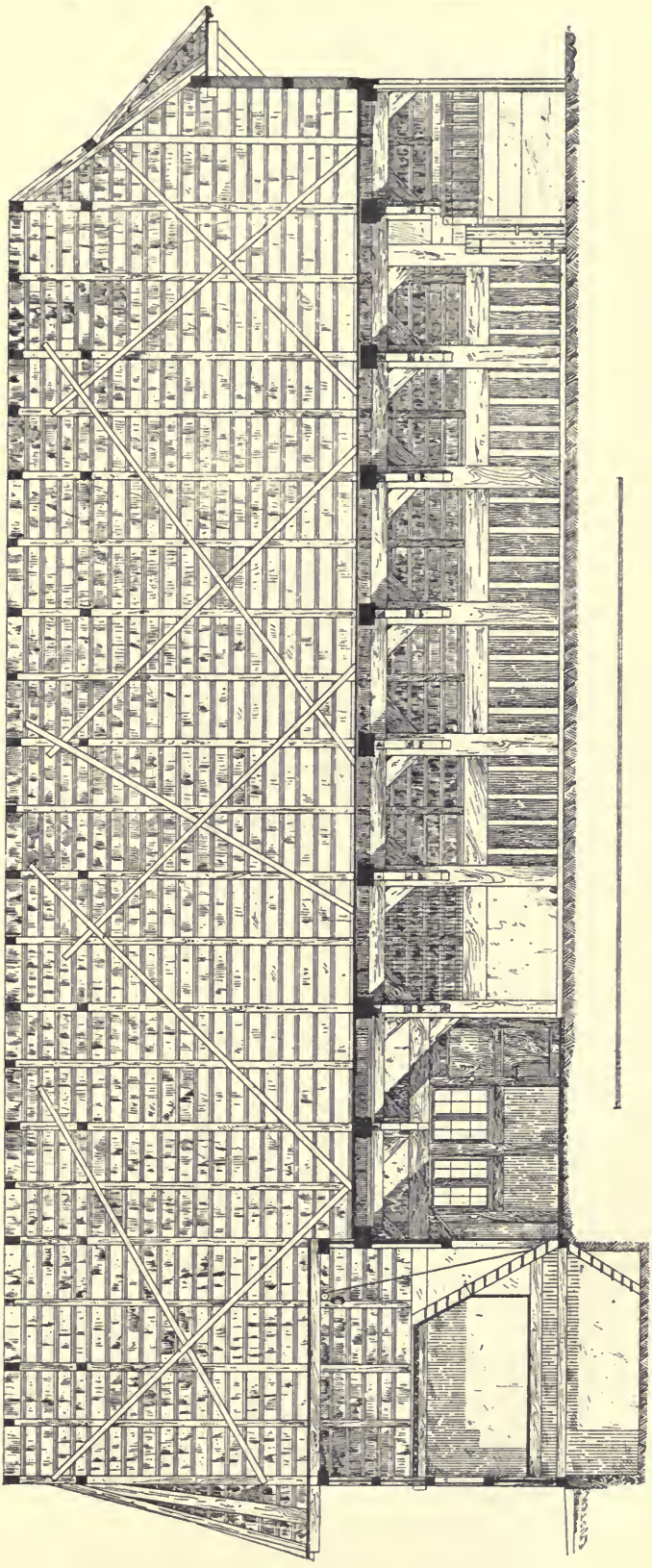


Fig. 2. Längenschnitt.

standen und ist auch Dr. Lauffer darauf des Näheren eingegangen, dafs ich mich hier nur auf eine Beschreibung einlassen werde.

Man kann sicher annehmen, dafs das niedersäschsische Haus ursprünglich ein Einfeuerhaus gewesen ist. Dieser primitive Typus, welcher Menschen und Vieh unter einem Dach versammelt, tritt überall mit dem Übergang von nomadischer zu sefshafter Lebensweise auf, entwickelt sich aber bei den verschiedenen Völkern in verschiedener Weise.

In der Diepholzer Gegend gibt es Häuser, an denen man das Fehlen einer Stube noch heute erkennen kann und die den Entwicklungsgang zum Mehrfeuerhaus uns ganz deutlich vor die Augen führen. Dieser Übergang hat sich in manchen Gegenden schon recht früh vollzogen. Wir finden ein Haus mit einer Stube hinter dem Flet nämlich schon um 1558 in Loccum, Kreis Stolzenau, woraus hervorgeht, dafs dies schon in dortiger Gegend lange Gebrauch war.

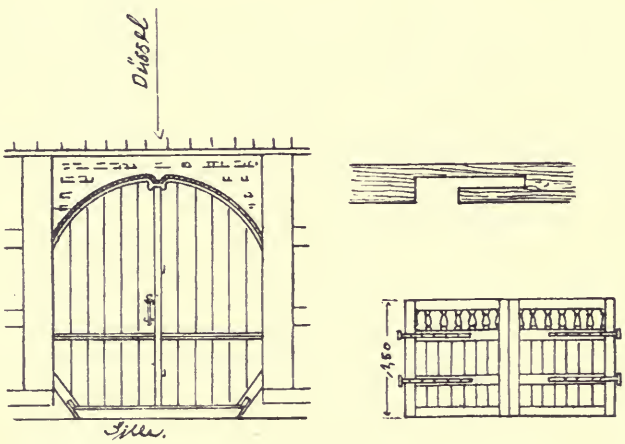


Fig. 3—5. Haustor.

Uns aber interessiert hier nur die Hausform, wie sie uns hauptsächlich überkommen ist, wiewohl diese kleine Abschweifung nötig war, um das sogenannte Ständerhaus[1]) zu verstehen, um welches als Grundstock die anderen Räume herum- und angebaut sind. Daher fallen uns auch die mächtigen Dielenständer auf, die in konstruktiver Beziehung das tragende Moment mit ihren mächtigen Kopfbändern, Riegeln und Rahmen recht deutlich zeigen. Nach der hier beigefügten Grundrifszeichnung (Fig. 1) könnte man unser Bauernhaus eine dreischiffige Basilika nennen, nur mit dem Unterschiede, dafs sich im oberen Teil der Diele keine Lichtöffnungen befinden. Sie wird gebildet von mehreren Jochen, den Fachen, »facks«, welche durch die Ständer abgeteilt sind. Für das Flet sind zwei Fache in Anspruch genommen. Vor der Diele und hinter dem Flet hört diese rhytmische Einteilung auf, vorn ist die Giebelwand lose angefügt und hinten schliefst sich der Wohnteil

1) Brandi, Mitteil. des Vereins f. Geschichte und Landeskunde von Osnabrück. 1891. 5. 273.

an, der meistens aus drei Räumen besteht. Vorn am Giebel sind in der Regel Pferdeställe zu beiden Seiten des hier befindlichen und um die Länge der Ställe zurücktretenden Torwegs angeordnet. In der dadurch entstandenen Nische befinden sich die Türen zu den Pferdeställen. Letztere sind aber auch mitunter am Giebel aufsen angelegt. Der grofse zweiflüglige Torweg »Dör, lange Dör« mit kleiner Schlupftür von halber Höhe des einen Flügels, schlägt mit seinen beiden Flügeln ins Innere hinein. Diese schlagen gegen einen herausnehmbaren Mittelpfosten (Fig. 3) die sogenannte Düssel, Dössel, welche unten in einem Einschnitt des ebenfalls herauszuhebenden Schwellholzes, der »süll, sille« (Fig. 4) und oben in ein Loch in dem Scheitel des Torbogens hineingesteckt wird. Die Schwelle sitzt in den Schlitzen der Radabweiser. Zum Lüften sind 1,50m hohe Hürden (Fig. 5) »hecks« angebracht, die nach Aufsen in die Nische schlagen, oft verziert, unten mit Füllungen und oben mit Säulchen oder durchbrochenen Schnitzereien versehen. Sie kommen zur Verwendung, wenn beide Torflügel geöffnet stehen, um das Hineinlaufen des Vieh's zu verhindern. Vom Torweg aus betritt man zunächst die Diele »Däle, Dial, Deel, Diäle«, den gröfsten freien Raum des Hauses. Sie dient als eigentlicher Wirtschaftshof, als Festsaal und zur Aufbahrung der Leichen. Zu beiden Seiten liegen Viehställe, die selten über 2 m Breite und 2 m Höhe hinausgehen, mit ihrem Fufsboden gegen den der Diele tiefer liegen und nach der Diele offen sind, nach welcher die Kühe mit ihren Köpfen gerichtet stehen und durch

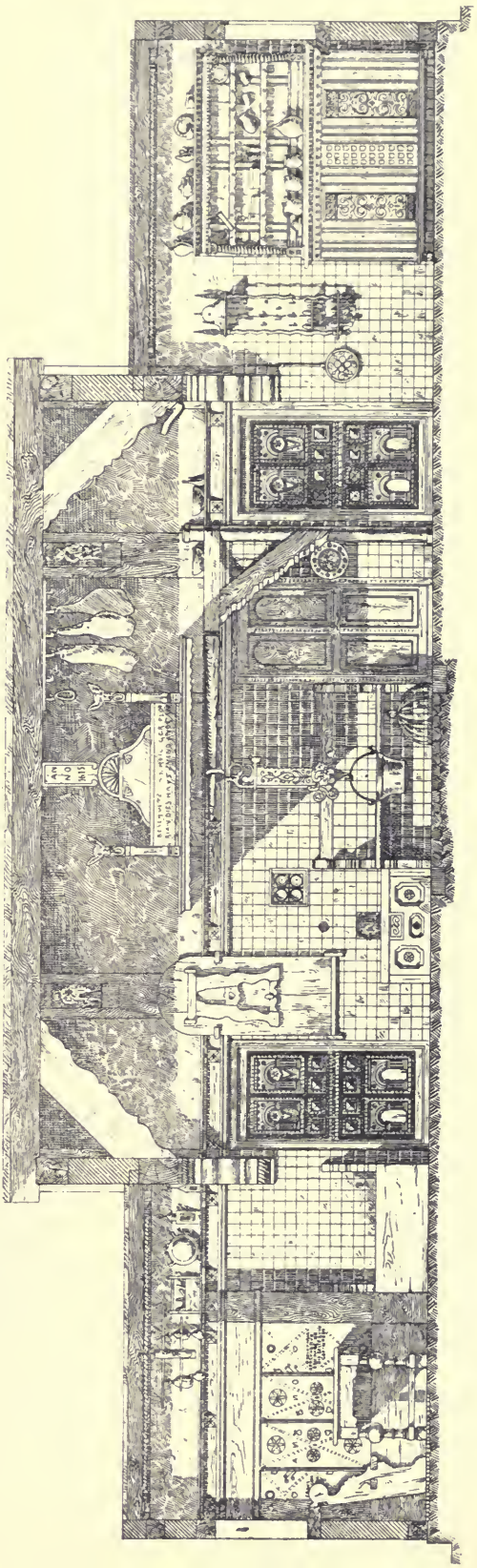


Fig. 6. Querschnitt durch das Flet.

senkrechte Stangen »Strahlen«, die die Raufen vertreten, (Fig. 2) ihr Futter auf der Diele entnehmen. Sind die Pferdeställe am Torweg ohne Vorschuer eingebaut, dann verengt sich hier die Diele um die Mehrbreite der ebenfalls nach der Diele offenen Pferdeställe. (Fig. 1, 2.) Längs den hohen Pferdekrippen stehen oft reichgeschnitzte Haferkisten. In dem kropfartigen Ansatz zwischen Kuh- und Pferdestall liegt über Eck eine Verbindungstür zu den Pferden. Die Diele hat durchschnittlich eine lichte Höhe von 3,35 m, bildet also gegen die niedrigen Ställe eine Art Mittelschiff. Fast in halber Höhe wird das Fach »fack« durch einen mächtigen Riegel »Hillenbalken« noch einmal geteilt (Fig. 2), welcher ein besonders Zwischengeschofs die »Hille« aufnimmt. Sie dient zur Aufbewahrung von Stroh, von Geräten und Gerümpel, auch zur Anbringung von Hühnerställen. Beim Pferdestall, der höher als der Kuhstall ist, ist sie demgemäfs niedriger. Während die Diele mit Lehmbeschlag abgepflastert ist, ist der Fufsboden der Ställe ohne besondere Befestigung, es ist gewachsener Boden.

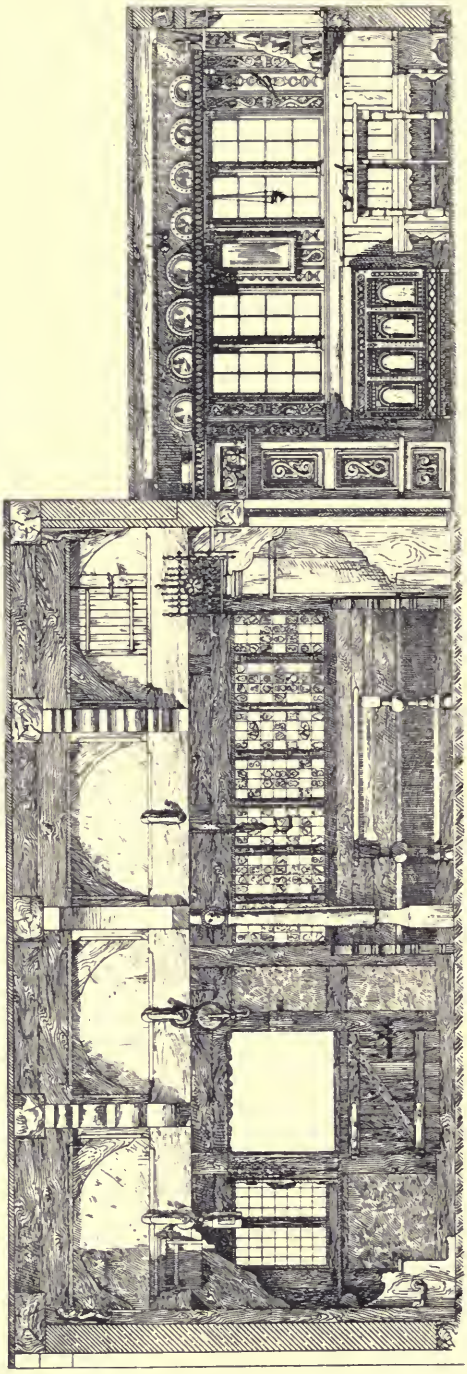


Fig. 7. Längsschnitt durch Flet und Stube.

Hinter diesen Räumen schliefst sich dann erst das Flet an, derjenige Teil also, der hier im Museum zur Darstellung gebracht ist (Fig. 6—8, nebst 1 u. 2). Die uns zunächst auffallende Feuerstelle direkt auf dem Fufsboden dürfte wohl die ursprüngliche Form sein, wiewohl man auch aus älteren Zeiten noch mäfsig sich über dem Fufsboden, etwa 30 cm erhebende offene Herde findet. Die alte Anlage hat sich in Oldenburg am Längsten erhalten, während die zweite Art sich mehr im hannoverschen Gebiet Niedersachsens vorfindet. Doch der ganze Aufbau des Feuerrahms, des Drehrahms und der langen ver stellbaren Kesselhaken lassen darauf schliefsen,

dafs der Herd zu ebener Erde früher allgemein gewesen sein mufs. Wegen der Herdstelle ist das Flet aber der wichtigste und schönste Teil und man kann sagen, das Hauptmerkmal der Wohnung des niedersächsischen Hauses, weil sich hier das ganze wirtschaftliche Leben der Bauernfamilie abspielt. Die später hinzugetretenen Stuben hinter dem Flet bezeichnen schon ein Hervortreten gröfserer Ansprüche und eine behaglichere Gestaltung des Lebens, das sich auf dem Flet immerhin etwas hart abspielt, das nur Wirtschaftsbedürfnisse und wenig Erholung kennt. Für das Schlafbedürfnis wurde schon früher in der Weise gesorgt, dafs aufser den Buzen, den Verschlägen für die Betten, besondere Schlafgelegenheiten von den Seitenkübbungen des Flets oder von den Ställen in Gestalt weiterer Buzen oder kleinerer Kammern abgetrennt wurden, für die weiteren Lebensbedürfnisse wurden Stuben geschaffen, die hinten an das Flet angefügt wurden. Dies ist auf verschiedene Art geschehen:

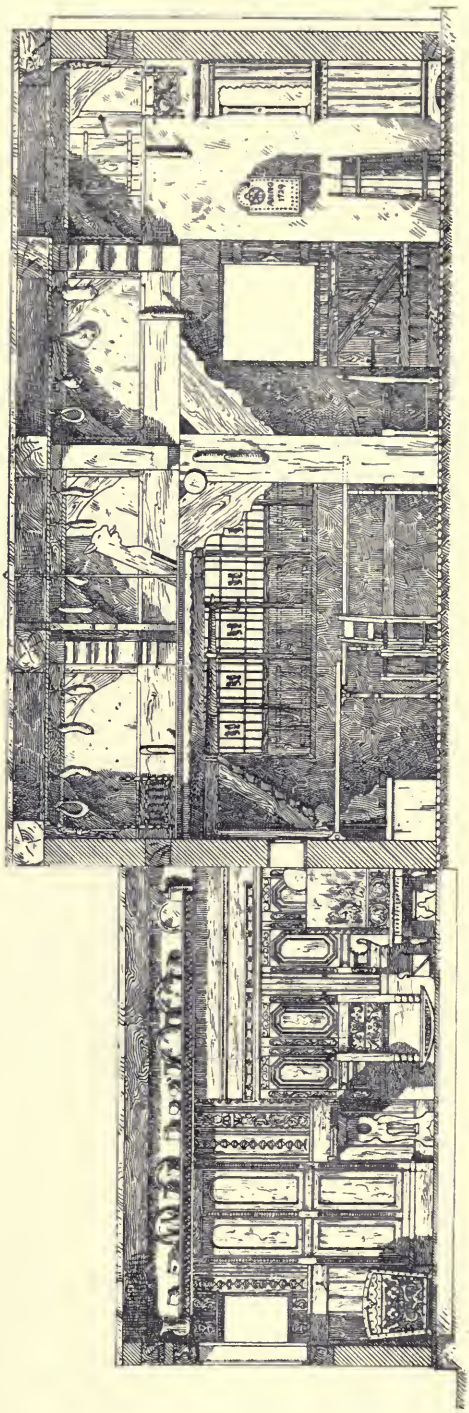


Fig. 8. Längsschnitt durch Flet und Stube.

Nach Brandi wird die Kübbung um die hintere Giebelseite herumgeführt und würde dann mit einem Riesenwalm den ganzen Wohnteil bedecken. Diese Form kommt tatsächlich vor, wiewohl sie in der Diepholzer Gegend nicht gewöhnlich ist. Hier hat sich der Wohnteil vorzugsweise durch Verlängerung des Hauses nach hinten entwickelt in der Weise, dafs er zwar unter einem Dach sich mit den übrigen Räumen befindet, aber in den Konstruktionen eine vollständige Abweichung von jenen zeigt. Zunächst ist die Balkenlage gegen die der seitlichen Kübbungen des Flets, den sogenannten »Orts, Kemmets« etwas gehoben und liegt in der Längsrichtung des Hauses auf Riegeln.

Der Zwischenraum zwischen dieser Balkenlage und der zweiten, welche sich auf der Fletwand »Brandweg« und der Giebelwand auflagert, bildet den sogenannten Hausboden »Husbön«. Der Raum darüber wird gern als Kornboden benutzt, während über der Diele Getreide und Hausvorräte lagern. (Fig. 2.)

Von den drei Räumen des Wohnteils ist die Wohnstube links meistens bevorzugt (Fig. 7—10). Die Stube rechts dient mehr als Vorratsstube oder zum Weben, jetzt auch schon dort, wo der Webstuhl verschwunden ist, als gute Stube. Die Stuben sind vom Brandweg zum Giebel gemessen 3,5;

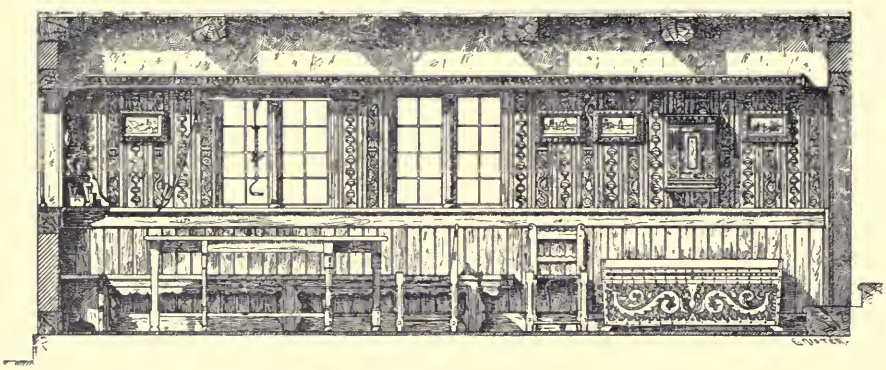


Fig. 9. Querschnitt durch die Stube.

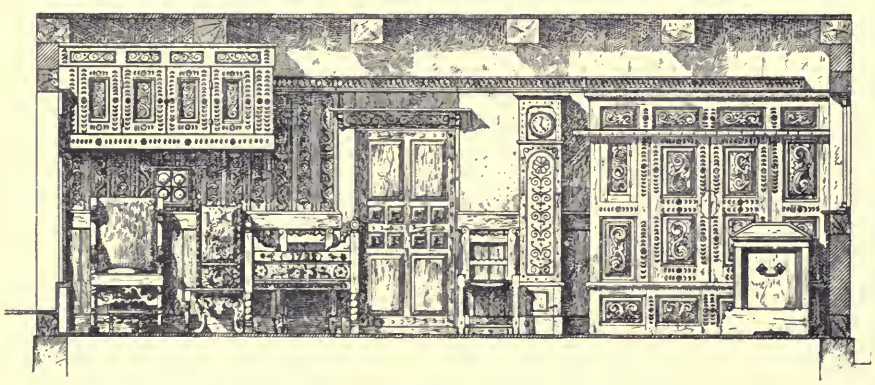


Fig. 10. Querschnitt durch die Stube.

4—5 m breit und 5—6 m lang und nicht über 2,50 m hoch. Die zwischen beiden liegende Kellerstube (Fig. 2 u. 11), zu der von einer oder auch von beiden Stuben einige Stufen hinaufführen, um Kopfhöhe für den Keller zu gewinnen, dient als zweiter Schlafraum oder zur Aufbewahrung von Kleidern, Wäsche, Stiefeln und dergl. Darunter ist der ungepflasterte Keller. Die Kellerstube ist ungeheizt, während die beiden anderen Stuben geheizt werden. Da die Stube rechts im besten Falle eine Wiederholung der Stube links ist, sonst aber nichts besonderes bieten konnte, denn der Webstuhl ändert an dem Bestande derselben nichts, ebenso auch die Kellerstube nichts Erwähnenswertes aufzuweisen hat, so genügte die Vorführung eines Beispiels in der

Stube links für das Museum vollkommen, ohne den Eindruck der Unvollständigkeit hervorzurufen. Denn steht man im Flet mit dem Gesichte nach dem Brandweg gewandt, so hat man den vollständigen Eindruck, als wenn man sich in einem niedersächsischen Bauernhaus befindet und vermifst nichts. Da ist die Tür links, die zur Stube führt, eine Tür dicht am Herdplatz, die zum Keller und zugleich zum Boden führt, und die Tür rechts, die in die Stube rechts führt. Die Boden- und Kellertreppe hat oft zu einer Veränderung der Grundrifsanlage geführt. Bei dem hier aufgestellten Beispiel ist die eine Art der Lösung und zwar die gewöhnlichere angedeutet, da leider kein Raum vorhanden war, um die Konstruktion zu zeigen. Wenn man nämlich die nach dem Flet aufschlagende Boden-Kellertür aufmacht, so gewahrt man eine sehr steile kleine Treppe (Fig. 2 u. 11), die in der Türöffnung beginnt und zum »Hausbön« führt. Unter dieser Treppe liegt entweder die Kellertreppe, ebenso direkt in der Türöffnung des Flets oben endigend, so dafs, um

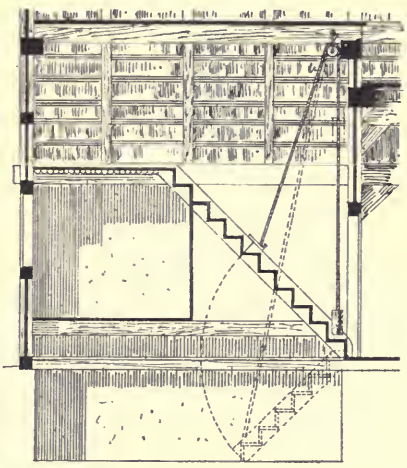


Fig. 11. Kellerstube.

sie benutzen zu können, die erstere vermittelst einer Aufzugsvorrichtung mit ihrem Antrittsende in die Höhe gehoben werden mufs, oder die Bodentreppe wird, um ihren Antritt sich drehend, einfach in den Keller heruntergelassen, so dafs ihre Futterstufen für die Kellertreppe die Trittstufen bilden. Ist Platz genug vorhanden, dann verlegt man beide Treppen auch nebeneinander und hat demgemäfs dann zwei Türen für Boden und Keller im Brandweg. Auch besondere Treppenanlagen, die ins Flet verlegt sind, und Keller, in die man mittelst einer Klappe vom Flet aus heruntersteigt oder die seitlich der Diele von dem dem Flet zunächst gelegenen Stallteile in der Kübbung angelegt sind, sind häufig anzutreffen.

Was die konstruktive und bautechnische Seite des Hauses betrifft, so kann ich eine gewisse Rückständigkeit, wie Dr. Lauffer S. 24 meint, keineswegs erkennen. Es handelt sich doch hier um einen Holzbau, mit dessen Aufhören und Zurückweichen vor dem Massivbau alle unterscheidenden Merkmale der Bauernstuben überhaupt sich verwischen würden, denn der Holzbau

bildet ja gerade diese Merkmale, nicht die Möbel allein, und kann ich vom technischen Standpunkte gerade eine Stärke des niedersächsischen Bauernhauses darin finden, dafs es vorzugsweise Holz verwendet, wo dies nur irgend zu verwenden geht. Entsprach doch diese Weise auch ganz dem heimischen Baumaterial, das man noch heute um die Häuser in Gestalt von kleinen Eichenhainen findet, die noch für lange Zeit durch den vom Alter her gepflegten Nachwuchs genügendes Baumaterial liefern. Es hiefse die Sache verkennen, wenn man da von Materialverschwendung reden wollte. Im Gegenteil, ein eigentümlich instinktives statisches Gefühl hat die Erbauer dieser Häuser geleitet und wird gerade an den riesigen Diel-Ständern bewiesen. Man mufs auch bedenken, dafs sich doch ein sehr grofses Sparsamkeitsbestreben bei allen bäuerlichen Einrichtungen geltend gemacht hat und dafs dies auch trotz der Fülle des Materials beim Bauen zum Ausdruck kommt.

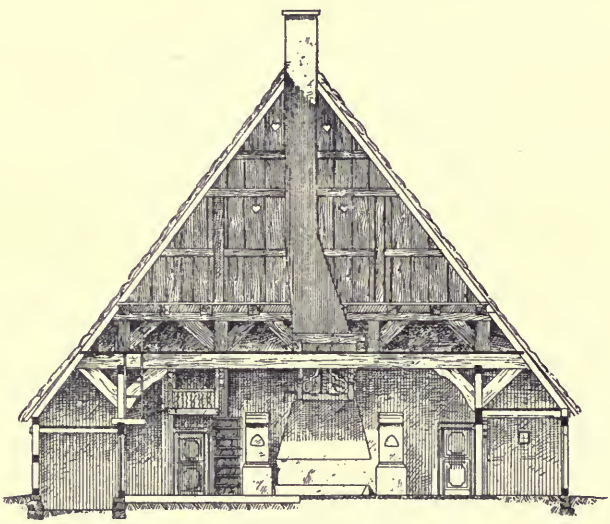


Fig. 12. Querschnitt durch das Flet.

Aus diesem Grunde mufste das Haus schon sehr solide, Jahrhunderte überdauernd in richtiger Erkenntnis der Eigentümlichkeit des Eichenholzes erbaut werden, welches, dem Wetter ausgesetzt, eine gröfsere Dauerhaftigkeit als im innern Raume bietet, abgesehen von der Tragfähigkeit, die schon an sich eine bestimmte Holzstärke bedingt. Weil das Haus eben ein Ständerbau ist und eben weil die Ständer Alles tragen müssen, mufsten sie demgemäfs auch eine ansehnliche Stärke erhalten. So sind sie auch durchschnittlich 30—40 cm breit, aber nur 13—17 cm dick. Sie stehen mit der Breitseite in der Längsrichtung des Hauses, um eine Einfügung von Fachwerkswänden zu ermöglichen, die höchstens 15 cm stark sind, und um auch an Raumbreite zu gewinnen, die durch die Grundrifsanlage immerhin etwas beschränkt ist. Die Ständer stehen je 2—5,50 m auseinander, übernehmen also durch die ebenfalls mit 6—8 m freiliegenden Balken ein ungewöhnlich grofses Lastgebiet, da gewöhnlich die Balken höchstens 5 m freitragende Länge haben und

tragende Ständer sonst auch dichter verteilt sind. Je weiter eben die Lastgebiete verteilt sind, desto stärker müssen die Hölzer sein.

Ein solches Ständerpaar (Fig. 12) hat also aufser dem Hauptbalken das ganze Dachdreieck, ferner die Hillenbalken und mit deren Balkenlagen in einer Länge von 2—2,50 m zu tragen, ein nicht unbedeutendes Lastgebiet, das sich bei anderen Häusern mehr auf die Umfassungswände, nicht aber wie hier vorwiegend auf einzelne Säulen verteilt. Aus diesem Grunde sind die Hölzer auch bei den nur geringe Lasten aufnehmenden äufseren Umfassungswänden in gewöhnlicherer Fachwerkstärke errichtet, bei welcher die grofse Weite der Fächer auffällt (Fig. 13—15) und dadurch den Beweis liefert, dafs man mit dem knappsten Mafs für Tragfähigkeit gerechnet und nur dort Holz reichlich angewendet hat, wo es wirklich nötig war. Nur bei den Strafsengiebeln bemerkt man ein dichtere Stellung der Fachwerkhölzer (Fig. 16),

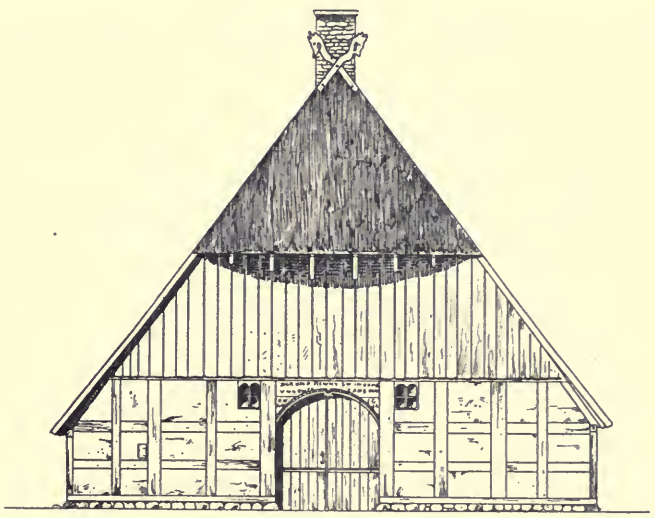


Fig. 13. Vorderseite.

die vielleicht wegen der noch nicht üblichen Anwendung von Streben beliebt war, obwohl ästhetische Gründe mitgesprochen haben mögen, da durch die dichte Stellung der Fächer wirklich malerische Wirkungen erzielt werden konnten. Sehr deutlich kann man die ganze Konstruktion des Hauses an der hier beigegebenen Fig. 18 sehen, die von einem eben gerichteten Haus entnommen ist. Man sieht hier auch einen Walm und zwar den des hinteren Giebels.

Die Walmbildungen an den Häusern sind keine besonderen Eigentümlichkeiten, sie kommen auch an den anderen Bauernhäusern vor, aber wo sie wie in manchen Dörfern (Lembruch Fig. 17 am Kopfe des Artikels) weit hervor und tief hinunter ragen, geben sie dem Strafsenbild einen eigenartigen Charakter. Die Dachform ist alt und sehr spitz, $^2/_3$ oder $^7/_{11}$ Dach, also für das Dachdeckungsmaterial Stroh sehr geeignet. Dachpfannen, Schiefer und andere Deckungen gehören schon neuerer Zeit an, bilden auch keine das Haus beeinflufsenden

Bestandteile und interessieren uns daher nicht. Wohl aber das Strohdach, das insofern gestaltend auf die Dachform gewirkt hat, als die den weiteren Balkenfeldern entsprechenden eben so weiten Sparrenlagen an die Strohdeckung gebunden sind und das leichte Stroh trotz der weiten Sparrenlagen doch nur leichte Lattung erforderte.

Bei dem Walm Fig. 17 sieht man gar keine Sparrenteilung mehr, hier erhält das ganze Feld nur durch die Lattung seinen Querverband. Auch bei der Dachdeckung wird Eisen vermieden. Die aus gespaltenem Rundholz bestehenden Latten werden nämlich auf Holznägel aufgelegt und an die Sparren mit Weidenruten gebunden, ebenso wie die einzelnen Strohwische »dackschämve« der Dachdeckung mit Weiden an die Latten angebunden sind. Der Dachfirst ist auch in Stroh oder in Haideplaggen hergestellt, besondere Firsthölzer, wie sie sonst bei Strohdächern vorkommen, sind nicht beliebt. Je-

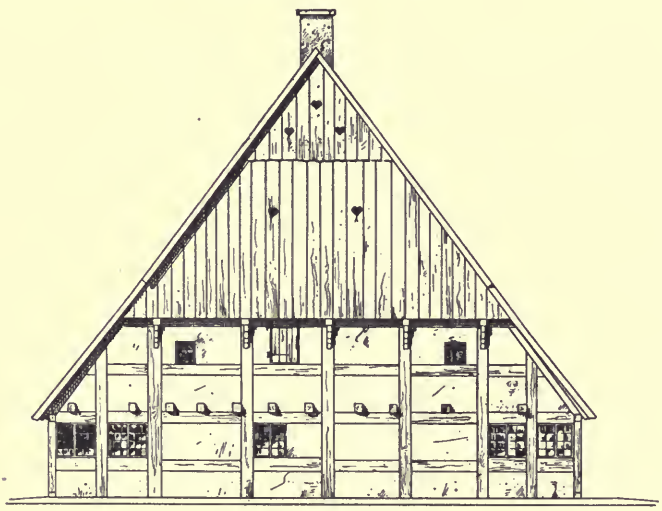


Fig. 14. Rückseite.

nachdem das Haus einen Giebel ohne Walm (Oldenburg) oder mit Walm (Diepholz und Münsterland) hat, sind die Dachspitzen mit besonderen Giebelverzierungen versehen, die bei den Walmen (Wammen) (halbe, $^3/_4$, $^2/_3$) zu den offenen Dreiecken über denselben, den sogenannten Ulenlöchern, Ulenlocks, geführt haben. Durch das entweder mit Pferdeköpfen oder der Spindel (de geck, geckpavl) verzierte Loch zog der Rauch ab. Die Spindel ist in dem obersten Hahnenbalken verzapft. Sehr reizvoll wirkt der walmlose Giebel (Fig. 16), wenn er durch Überkragungen auf Konsolen verziert ist, er ist dann meistens mit Schnitzereien versehen [2]).

Beim Dach fehlt jeglicher Längsverband. Nur Windrispen (Fig. 2), die mit Holznägeln befestigt sind, halten die in die Balkenköpfe verzapften Sparren (Spairstangen), letztere sind durch Kehlbalken (dat hanenholt) unterstützt.

2) Diese Form ist eine Rückwirkung der städtischen auf die ländliche Bauweise. A. d. Red.

Sparren und Latten wählte man gern aus Eschenholz. Für die Seitenräume, die Kübbungen, Utkübbungen, dienen besondere Sparren in Gestalt von Aufschieblingen (Uplangers), so dafs damit das Anbauen der Aufsenwand und der Kübbungen so recht gekennzeichnet wird. Die Ständer an den Längswänden sind entsprechend denen der Diele angeordnet, nur dafs sie dünner sind, 13—17 cm stark, und in ihrem Fach bisweilen noch Zwischenständer, Püskenständer, bei sehr weiter Teilung aufnehmen. Die niedrigen Längswände sind nur einmal verriegelt.

Als Füllmaterial der Fächer kommt der uralte Gebrauch der Lehmstacken hauptsächlich in Anwendung, die mitunter noch mit Weiden durchflochten sind. Diese glatt gestrichenen Lehmfächer sind geweifst oder mit heller Kalkfarbe, das Ständerwerk dunkel gestrichen, so dafs sich die Wände zwischen dem Grün der Umgebung recht anmutig abheben. Auch ist gefugte oder geputzte Fachausmauerung vielfach beliebt. Das Lehmfachwerk findet sich in neuerer Zeit im Diepholz'schen fast nur noch bei den Stallungen. Übrigens ist der Charakter der Häuser dadurch nicht weiter in Frage gestellt,

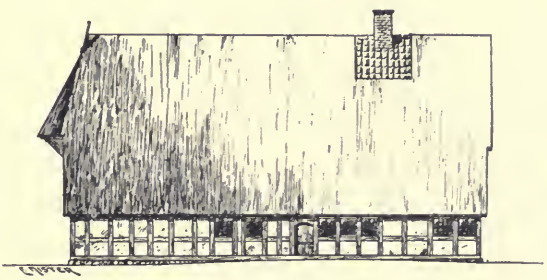


Fig. 15. Seitenansicht.

da es den bündig mit den Ständern glatt geputzten Fächern aufsen nicht anzusehen ist, ob sie mit Lehmwellerwerk oder mit Ziegeln ausgesetzt oder mit Lehm- oder Kalkputz übertragen sind. Denn der Kalkanstrich deckt vollständig das Material und läfst seine Struktur nicht erkennen. Fenster und Türen sind vorwiegend grün gestrichen, erstere auch weifs. Die Dielenständer Gewegständer, Dialständer, sind mit Ausnahme der Fletständer, die auf Steinen stehen, in Schwellen verzapft, nehmen zunächst ein flach liegendes Rähm »Strang« auf und tragen die Dielenbalken, dat Gewege. Letztere liegen flach. Grofse oft profilierte Kopfbänder »Stickbänner« unterstützen Balken und Rähm. Die Hillenbalken sind in die Ständer eingezapft. Mit den Hillenbalken verzapft und mit den Aufsenständern verklammert oder auch auf das Aufsenrähm gelegt sind die kleinen Querbalken der Hillen. Die Balken ragen ganz in die Hille hinein (Figur 2), da der die Decke bildende Dachfufsboden auf ihnen liegt. Bei den Stuben sind die Deckenbretter in die Balken eingeschoben, so dafs diese nur in halber Breite ins Zimmer hineinragen. Beim Flet sind statt der Hillenbalken 5—6 m lange Flethölzer in die Hauptständer eingezapft, sie liegen höher als die Hillenbalken und bilden demgemäfs sehr niedrige Hillen über sich aus, die Sidenbön heifsen.

Diese sind nicht offen, sondern ausgemauert und mit kleinen Einsteigeluken versehen. Die Flethölzer und Ständer sind oft verziert. Die grofse Spannweite des Fletholzes bedingt eine Unterstützung durch einzelne Säulen, die in der Regel nicht symmetrisch in der Öffnung stehen, sondern eher nach dem Platzbedarf, damit sie nicht im Wege stehen, angebracht sind. Am

Fig. 16. Haus in Flatterlohausen.

Brandweg stehen die Fletständer quer zur Längsrichtung des Hauses und sind verputzt, so dafs sie nicht zu sehen sind und daher in die Stuben hineinragen. Der letzte Fletbalken steht dagegen vor dem Brandweg, so dafs an den Brandwegsständern zu seiner Unterstützung Konsolen (Fig. 6) angebracht sind. Im Museum sind sechs Figurenbeispiele. Es ist dies eine sehr sinnreiche Konstruktion. Der Name Brandweg deutet ja schon an sich die

Beziehung zum Herdfeuer an und erfordert für diesen Teil besondere Vorkehrungen zum Schutze gegen dasselbe, daher der Putz und die nicht sichtbare Holzkonstruktion an dem Brandweg nach dem Flet zu. Das Vortreten des letzten Balkens vor der Fletwand aber geschieht deshalb, um die Dielung auflegen zu können, da die Fletwand noch über die Fletbalken hinaus für den Zwischenboden geführt wird. Im oberen Teil schadet der Rauch aber nichts mehr, da er hier schon abgekühlt aufsteigt. Der Deckenbelag im Flet besteht aus Buchen- oder Ellernholz, in der Diele aus Eichenholz. Also wieder Sparsamkeitsrücksichten, die das immerhin kostbare Eichenholz an den Stellen, wo der Kreosotgehalt des Rauches konservierend wirkte, durch vergänglichere Holzarten zu ersetzen suchten. Beim Flet heifsen die Zwischenständer oder Säulen Leuchtständer, die von ihnen unterstützten Hillenbalken Flethölzer. Längs diesen und an den Dielständern bemerkt man grofse aus Astgabeln hergestellte Holzhaken zur Aufnahme der Ackergeräte und Leitern und halbe oben offene Körbe zum Eierlegen für die Hühner. Eine Einsteigeluke »Dat Balkenlock« in der Decke der Diele mit einer festen Leiter, die auf einer an einen Hillenbalken vorgestreckten Konsole beginnt (Fig. 12), an welcher bei Benutzung dann eine kleine Leiter herangestellt wird, kann vorkommen. In das mit den Kübbungen durch die ganze Breite des Hauses reichende Flet fällt das Licht durch die oberen fast ganz als Fenster ausgebildeten Fächer der Aufsenwände hinein, die nur durch die Türen und einige Wandstücke am Waschort unterbrochen werden, eine Lichtfülle, die nötig ist, um den Platz am Herde noch beleuchten zu können. Mosaiksteinpflaster bildet meistens den Fufsboden des Flets, welches im Museum der Haltbarkeit wegen in Zement gelegt ist, sonst aber wie gewöhnlich gefertigt oder in Lehm gelegt ist. Die Breite des Flets entspricht der der Diele, die sich je nach der Breite des Hauses und der der Kübbungen ergibt. In der Regel ist das Flet allein 7,0 m breit und 5—6 m lang und die Kübbungen sind 2,0—2,50 m breit. Je nach dem Gebrauche sind von den Kübbungen durch teilweise Zumauern der Fletöffnungen kleine Räume abgesondert, so z. B. hier im Waschort, wo die Tellerbörte angebracht sind. Im Flet rückt dann an solches Wandstück ein Schrank oder eine Anrichte.

Zur Fernhaltung des Rufses, Rauches und Flugfeuers von der Balkendecke ist bekanntlich ein besonderes Gerüst über dem Herde der »Feuerrahm«[3]) angebracht Er endigt nicht immer, wie hier in Drachenköpfen, sondern in Pferdeköpfen oder Schnecken, ist bald verziert an seiner Stirnwand, bald roh gehalten, hat auch nicht immer eine so regelmäfsige Dielung auf seinen Balken, sondern auch unregelmäfsigen Bretterbelag mit verschiebbaren und ungleich langen Dielen. Er ist auch verschieden lang und breit. Seine Konstruktion wird durch die an die Balken genagelten Latten oder Bretter festgehalten. Dem Feuerrähm ist's aber zu verdanken, wenn eine Art Sauberkeit im Flet trotz des Rufsens erzielt wird, da der Rauch niedergedrückt hauptsächlich zur grofsen Tür abzieht und die oberen Teile

3) Vgl. Seite 28 bei Lauffer »Herdrähm.«

der Fletwand nicht mehr trifft. Dafs ich besonderen Wert auf die Sauberkeit der Wände legte, ist wohl nur ein Mifsverständnis und kann nur im obern Sinne gedeutet werden. Man mufs doch auch in Erwägung ziehen, dafs man bei der Herdanlage schon gezwungen war, die Umgebung etwas sauberer zu halten, da man sich doch hier täglich aufhielt und das Anlehnen oder Sitzen auf berufsten Möbeln doch wohl von selbst zu einer Sauberkeit führte, die doch auch nur bedingt war. Bei ärmeren Leuten fand man sie selbstverständlich weniger wie bei wohlhabenden, wie das so allgemein ist. Jedenfalls wäre dies keine besondere Eigentümlichkeit der Niedersachsen. Wo man nicht hinsah und wo man sich seltener aufhielt, wird's auch bei ihnen schmuddliger, nur kann man so etwas doch nicht ins Museum bringen und ist daher ja auch der gleichmäfsig dunkle Holzton gewählt, der mit der

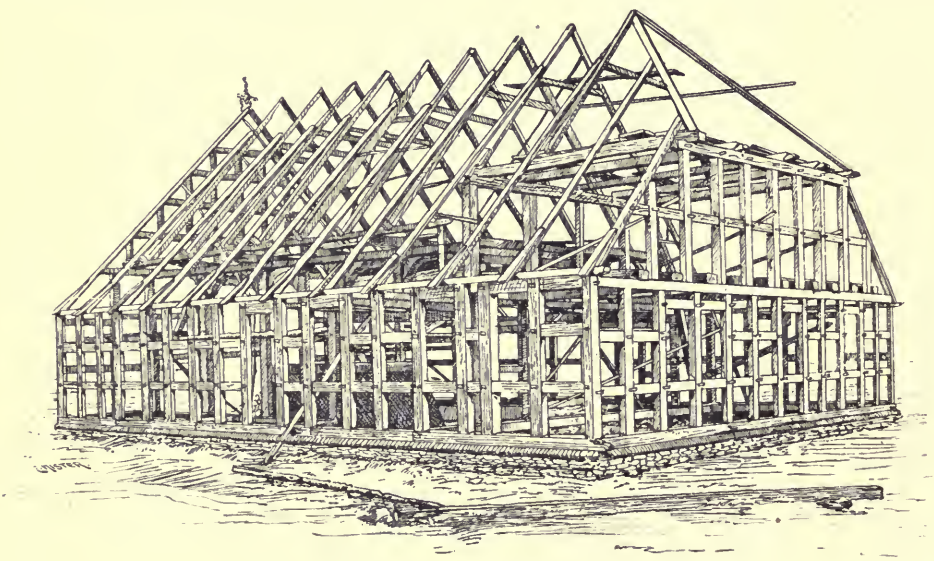


Fig. 18. Holzgerüst eines niedersächsischen Hauses.

Zeit seine Patina noch mehr entwickeln wird. Dafs die Bauart des niedersächsischen Hauses Schmutz begünstigt, das bedarf wohl weiter keiner besonderen Erwähnung. Und um nicht von vornherein mifsverstanden zu werden, auch die Fliefsen am Brandweg sind aus demselben Grunde gewählt. Diese Wandverzierung ist nicht überall in Niedersachsen üblich, sondern im nördlichen Teil und beginnt in vereinzelten Fällen bereits in Diepholz. Ein Gesimsbrett »Bört« war aber, ob mit Fliesen oder ohne Fliesen, bei den früheren Einrichtungen allgemein, wenn dort keine Anrichten aufgestellt werden konnten, um Feuer- und Kochgerätschaften bei der Hand zu haben. Ob nun in allen Fällen der Herd von der Wand weggerückt stand, läfst sich wohl mit Sicherheit nicht mehr nachweisen. Man wird wohl auch die zweite Art, bei der der Herd an die Wand gerückt ist, für solche Häuser als althergebracht annehmen müssen, wo die Feuerbank nicht üblich war. Eine eigentümliche Art, die südlich von Diepholz üblich war, ist der steinerne Aschenkasten, wie er im Museum aufgestellt ist. Er dient zugleich als Sitzplatz und

enthält ein kleines Schüttloch, das gewöhnlich mit einem Stöpsel verschlossen gehalten wird. Daneben war ein offener steinerner Torfkasten, der hier nicht mehr Platz fand. Für den Abstand der Feuerstelle von dem Brandweg spricht aber der mächtige »Drehrahm«, an welchem die Kesselhaken aufgehängt wurden, wunderbarerweise auch aus Holz gefertigt. Dabei ist der im Museum befindliche nicht einmal angeschwält gewesen. Der von mir aufgestellte, von Dr. Lauffer Seite 26 erwähnte Feuerbock, das sogenannte »Brandrohr«, dürfte als spezifisch niedersächsisch nicht angesprochen werden. Es findet sich in den verschiedenartigsten Formen überall dort, wo es offenes Feuer gab. Vielfach der Vorläufer für die französischen und englischen Kamingitter trifft man es in Spanien, Italien und anderswo, teils mit zwei Ständern, teils mit vier, teils zu festen Gestellen verbunden, oft auch sehr reich verziert. Schon im Oldenburgischen tritt es uns als festes viereckiges Gestell, auf welchem grofse Holzscheiten aufgeschachtet werden, mit Stäben zum herausnehmen eingerichtet, entgegen. (Fig. 19.) Auffallend ist seine niedersächsische Bezeichnung »Rohr«, zu welchem Begriff gar keine Beziehungen zu

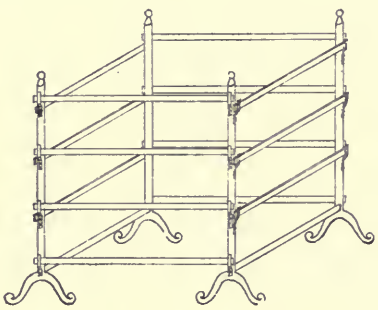


Fig. 19 Brandrohr.

finden sind. Seine Ausrüstung mit Ringen hat nur Transportzweck gehabt. Es wurde bei Nichtgebrauch irgendwo an einen Haken gehängt, auch zum Verschieben während des Brandes waren die Ringe für die Feuerhaken eine gute Handhabe. Betrachtet man die einzelnen im Museum befindlichen Stücke des Brandrohrs genauer, so findet man, dafs sie, wie sie es auch in der Tat waren, einzeln verwendet werden können. Jenachdem man Torf, und das ist die ausschliefsliche Feuerung im Diepholz'schen, oder Holz oder Kohle mit kleinem oder grofsem Feuer aufschichtete, benutzte man ein oder mehrere Gestellteile. Für Torf genügt schon ein Gestell, gegen welches schräg die einzelnen Torfziegel gestellt wurden. In einzelnen Bauernhöfen findet man auch oft nur eins, mitunter von äufserst starkem Bau und zentnerschwer, und statt des Dengeleisens mit Löwenkopf verziert, der gleichfalls als Ambos benutzt wurde. Leider konnte ich ein solches nicht erstehen, trotzdem ich schon deswegen mit dem Besitzer in Verhandlung getreten war. Das kleine Guckfenster unweit des Ofenlochs fehlt in keinem Hanse, es dient dazu, um von der Stube aus Flet und Diele zu übersehen. Ein zweites ist mitunter auch in der Stube rechts angelegt. Die in den Stuben befindlichen

Buzen münden nach den Kübbungen des Flets aus, um Nachts leicht zum Vieh und auf die Diele gelangen zu können[4]). Das Vieh wurde stets im Auge behalten, ihm galt die gröfste Sorge. Die Buze, welche meistens 1,5 m breit ist, springt demgemäfs zur Hälfte in die Kübbung vor. In der Wohnstube sind stets zwei Butzen eingerichtet. Die zweite ist in die Wand der Kellerstube bündig mit derselben eingebaut. Der Fufsboden der um einige Stufen, die von der Dönse hinaufführen, erhöhten Kellerstube ist zugleich der Boden, auf dem die Betten gelegt werden. Hier schliefen die Grofseltern und hantierten auch an dem der Buzenvertäfelung angefügten Klapptisch herum, der Grofsvater safs und rauchte in seinem Lehnstuhl zwischen Buze und Ofen, von wo aus er durch das nach dem Flet gehende kleine Guckfenster die Vorgänge daselbst beobachten konnte. Wegen der vielen Einbauten von Buze-, Keller- oder Bodentreppe hatte die Kellerstube auch nur eine sehr untergeordnete Bedeutung und schrumpfte zu einem sehr mäfsigen

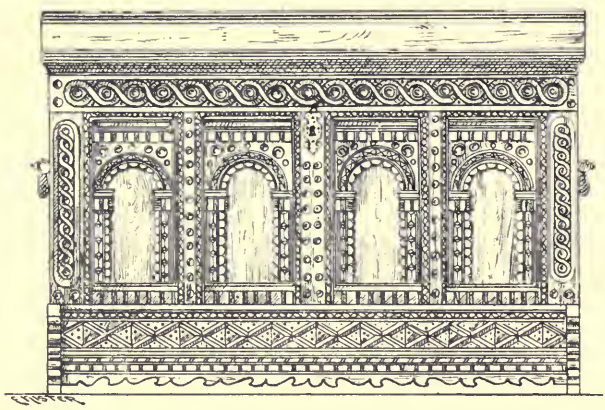


Fig. 20. Truhe.

Raum zusammen. Auf dem über den Wohnräumen befindlichen Husbön wurden vorzugsweise Mehl und Fleischvorräte, aber auch altes Gerümpel aufbewahrt. Letzteres ist für kulturhistorische Betrachtungen von grofser Bedeutung, da nichts weggeworfen wird, wenn es verletzt oder unbrauchbar geworden ist, sondern auf die Böden wandert und sich dort anhäuft.

Von den inneren Ausstattungsstücken sind's hauptsächlich Truhen und Anrichten, die uns zunächst in die Augen fallen. Die ersteren, Koffer, Kisten genannt, bildeten in früheren Zeiten das ständige Stubenmöbel. Sie standen und stehen heute noch in kleinern Wirtschaften in der Stube, wie es das Beispiel im Museum zeigt. Vorwiegend ist's die nebenstehend abgebildete Form, deren Architektur genau zu der der Türen in der Dönse pafst. (Fig. 20.) Daneben kommen auch Beschlagtruhen und solche mit flachem Deckel (derartige sind in unserer Dönse aufgestellt) vor. Im Westfälischen treten noch andere Formen auf. Einmal sind es hochbeinige Truhen auf zwei Stützen,

4) Hatte die Buze hier keine Schiebetür, so war wenigstens ein Guckfenster, wie das oben erwähnte, angebracht.

eine gotische Reminiscenz und vielfach auch noch gotisch durchgeführt, andermal Sitztruhen mit Rückenlehnen, Siele genannt. Eine solche steht im Kemmet am Flet. Die Anrichten, sehr mannigfaltiger Art, wie die im Museum aufgestellten Beispiele zeigen, sind meistens offen, wiewohl auch solche mit Glastüren im Oberteil vorkommen, wodurch aber dann die Anrichte sofort an ihrer Eigenart einbüfst.

Zu den Schränken scheint man sich erst später gewandt zu haben, wiewohl auch solche aus alter Zeit bezeugt sind. Namentlich im Mindenschen und Osnabrückschen findet man geschnitzte Schränke. Das Hauptmöbel blieb die Truhe und tritt, wo diese verschwunden oder zur Haferkiste heruntergesunken ist, sogleich der stillose neuere Kleiderschrank auf. Dagegen bilden die vorher erwähnten Anrichten in ihren stereotypen Formen eine spezifisch niedersächsische Einrichtung, welche entschieden auf ein sehr hohes Alter zurückzuführen ist.

Bei den Sitzmöbeln hat sich sehr lange der Stuhl mit Stroh oder Binsengeflecht erhalten. Er wird noch heute hergestellt und tritt mit zierlich gedrechselten Beinen und Lehnen auf. Seinen Vorgänger, der noch in alten Bauernhäusern zu treffen ist, dem Bauernhaus eigentlich angehört und daher im Museum wieder zu seinem Recht gelangen mufste, sehen wir mit derben, abgefasten und durch Quersprossen verbundenen Beinen, an der Lehne mit einzelnen Quersbrettchen und den Sitz mit derbem Strohgeflecht versehen. Die Lehne ist im oberen Teil mäfsig verziert. Niedriger ist der Kartoffelschälstuhl gehalten, der sich in der Nähe des Feuers beim Torfkasten befindet, mit einer eigentümlichen Lehne. Bei letzterer fehlt nämlich die obere Sprosse, welche durch einen horizontal auf die Lehnpfosten aufgenagelten Lederriemen ersetzt wird, wahrscheinlich aufser dem besseren Anschmiegen an den Rücken der sitzenden Person durch die federnde, nachgebende Lehne auch zum Abziehen des Schälmessers dienend. Fernere Abarten sind der Gebärstuhl, ein Stuhl mit einem weiten Schlitz im Sitz, und der Spinnstuhl mit nur einer Armlehne zum Aufstützen des Armes beim Spinnen. Der niemals fehlende Grofsvaterstuhl am Ofen in der Dönse geht schon mehr in das Polstermöbel hinein, ein solcher mit Brettsitz und Holzbacken ist aber bei weiteren der üblichere gewesen und ist daher in einem Exemplar aus dem Osnabrück'schen in die Dönse gebracht. Zum Spinnen, welches in Gemeinschaft mit den Nachbarsfrauen betrieben wurde und bei den verschiedenen Hausfrauen herumging, legte man besondere Kissen aus Leinwand (Dollaken), oft mit Ecktroddelchen verziert, auf die Stühle. Die Polstermöbel, auch solche waren in besseren Bauernhäusern vertreten, (die in der Dönse stehenden zwei Exemplare sind ungefähr 200 Jahre alt) waren gleichfalls mit dunkelblauen, grünen oder schwarzen Dollaken bezogen. Vor Einführung des Sophas bildete die Bank (Abb. 21) die gröfsere Sitzgelegenheit und ist noch heute nicht ganz vom ersteren verdrängt. Sie wurde gerne in die Fensterecke der Stube gelegt. Diese Anlage ist fast allen Bauernstuben gemein, ob man nach Tyrol oder Ostpreufsen seine Wanderung lenkt. Davor der Tisch und die beiden anderen Seiten des Tisches in der Stube mit Stühlen besetzt, so zeigt

sich uns fast überall die ländliche Einrichtung bei dem grofsen Tische. Aber auch eine andere Bank ist's die uns wegen ihrer Form fesselt. Das ist die Feuerbank beim Herde in manchen Gegenden Niedersachsens und die Fletbank. Beide sind von derselben Form mit schräg nach hinten geneigten starken Bohlenwangen und starkem Bohlensitze, die Feuerbank kurz, die Fletbank lang. Letztere ist mit ihren Wangen in den Erdboden eingegraben, also mit dem Grund und Boden verknüpft, und lehnt sich gegen die Fensterwand der Fletkübbung. Eine Verbindung von Bank und Truhe bildet in den Wesergegenden das bereits erwähnte Siel. Es steht entweder in der Stube, als Fensterbank, oder als Fletbank in den Kübbungen des Flets oder quer vor der das Flet gegen die Ställe abschliefsenden Wand. Um ein allgemeines Beispiel zu geben, sind alle Banksorten im Museum ihrem Charakter angemessen verteilt.

Bei den Tischen spielt der Klapptisch eine grofse Rolle, der wie die Fletbank einen Bauteil des Hauses bildet. Seine Verwendung an der einen Schlafbuze in der Dönse haben wir bereits erwähnt. Einen zweiten solchen Tisch sehen wir am Herde als Küchentisch für die Hausfrau angebracht. Wir sehen ferner noch andere Tischformen dort verteilt. Der lange Schragentisch mit zwei aus Bohlen geschnittenen, profilierten und mit Langholz verbundenen Beinen und der auf vier barocken Füfsen in den beiden Kübbungen sind beides bekannte Formen. Einer von beiden ist der Efstisch für das Gesinde[5]), der andere dient als Küchentisch. Der auf drei schräggestellten, gedrehten Beinen freistehende, runde Klapptisch scheint aber eine Eigentümlichkeit Niedersachsens zu sein, da ich ihn sonst nirgends gefunden habe. Er dient vorzugsweise als Sommerefstisch für das Bauernpaar und hat stets seine Stellung im Flet. Als Efstisch wird der in der Dönse stehende schmale Tisch mit sehr langen Klappen vorzugsweise benutzt. In aufgeklapptem Zustande ist er geräumig (Fig. 22). Seine Form ist allgemein in Norddeutschland beliebt gewesen. Sehr praktisch ist die Unterstützung der Charnierklappen eingerichtet. Sie besteht aus halbierten Beinen des Tisches, die beim Aufklappen herumgeschlagen werden und die Klappen in der Mitte unterstützen. Die in Heft I Jahrg. 1903 gezeichnete seltenere Form des truhenartigen Kastentisches scheint als Wirtschaftstisch benutzt gewesen zu sein, wiewohl die Einrichtung von Geheimfächern in ihm auch seine Verwendung als Schreibtisch erkennen läfst. Er stammt aus Mellinghausen bei Sulingen und wurde dort in der Rollkammer zum Zusammenlegen von Wäsche benutzt. Weitere Fundorte im Norden, Ostfriesland und Salzwedel (Altmark) bezeugen dennoch wiederum sein öfteres Vorkommen, wenn seine Form auch sonst aufsergewöhnlich erscheint.

Was die Feuerungs- und Kocheinrichtungen betrifft, so bedarf die Erklärung derselben noch einer Ergänzung. An dem Drehkrahn, Halbaum[6]), in Diepholz Drehrahm, Drechrahm genannt, hängen mehrere Kesselhaken

5) d. h. wenn das Bauernpaar in der Wohnstube ifst, sonst ist Alles zusammen an diesem Tisch im Flet, nur dafs dem Gesinde bestimmte Sitzplätze zugewiesen werden.

6) hal heifst nicht Kesselhaken, sondern entspricht dem hochdeutschen Wort »Halter«, »Bett«. Vgl. »Krüselhal«, Pankokenhal«.

»Ketelhal« für Kochkessel »Ketel« und die runde Pfanne. Für letztere ist ein besonderer »Pankokenhal« an den »Ketelhal« gehängt. Der Haken an dem Vorderende, der den »Kiehnspahnhal« [7]) (die primitivste und älteste Beleuchtungsart) trägt, dient im Diepholz'schen für »Krüselhal«, einem kleinen eisernen Gerät mit Zahnstange zum Stellen, an dem der »Krüsel«, die niedersächsische Tranlampe, hing. Des Bettwärmers, der übrigen Krüsel, die an hölzernen »Krüselrahms« in Gestalt kleiner Drehrahms oder inmitten in der Decke der Wohnstube als zeigerartige Stange angebracht sind, ist bereits Erwähnung geschehen. Neben der Hängelampe kommt noch die zinnerne Standlampe und der Leuchter »Lichtersticken«, neben dem hölzernen »Füerstüvken« auch die messingene »Füerkike« vor, die »Löffelsticken« die Tellertropfe, im Museum aus dem Jahre 1610, die Börte und sonstige Geräte erklären sich zur Genüge von selbst. Der an der Decke im Flet befindliche »Tüngelsticken«, eine Hängevorrichtung mit strahlenartigen Stäben an einem Mittelpfosten, die Fufsbank, das Butterfafs bei dem der Zapfen im Teller des Stampfers stets kreuzförmig sein mufs, sonst gelingt die Butter nicht, die runden gläsernen »Knittelsteine«, die früher zum Plätten benutzt wurden, das grofse fast stets in Kerbschnitt gestochene Salzfafs, welches oft wie ein kleiner

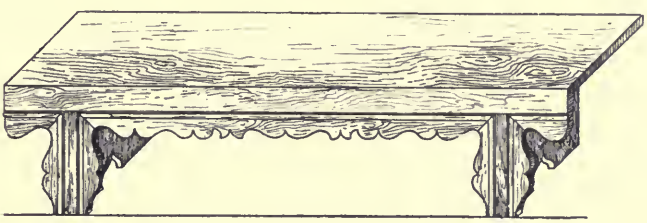


Fig. 21. Bank.

Wandschrank, fest im Haus eingefügt, und was der Dinge mehr aufser dem Rahmen des Gewöhnlicheren, mag hier nicht unerwähnt bleiben.

Dafs man besonderes Geschirr für Feldarbeit und Ernte benutzte, darf hier auch noch hinzugesetzt werden. Da ist der »Lederholster«, eine Art Tornister zur Wegzehrung, ferner die hölzerne Spahnschachtel für die Butter »Botterdos« und eine solche für die warmen Pfannkuchen, die den Leuten aufs Feld gebracht wurden »die Pankokendos«, die kleine runde Schnapskruke und die grofse runde Wasserkruke von Steingut, entweder mit Kork- oder auch Papierstöpsel.

Die bemalten Fensterscheibchen im Flet wurden nicht nur bei Einweihungsfesten, sondern auch bei Taufen und Hochzeiten geschenkt. Auch das in der Dönse aufgestellte in der Boemer Gegend übliche hölzerne Präsentierbrett für Taufgeschenke sei hier auch besonders erwähnt.

Von Geschirren waren aufser dem beliebten Zinn blauweifses Steingut sehr beliebt. Da derartiges Geschirr fast nur noch in Niedersachsen zu finden ist, so mufs es doch auch dort heimisch gewesen sein. Neben Delfter Ware, die noch heute in Gestalt von Ofenfliesen nach Diepholz kommt, sind die Fayence- und Steingutfabriken von Minden und Vegesack und die noch be-

7) Aus der Celler Gegend.

stehenden in Kellinghusen zu erwähnen. Coblenzer Geschirr, grau und weifs, für die Einmachegefäfse und Krüge, Marburger buntes Geschirr und gewöhnliche gläserne und irderne Waren sind ebenfalls sehr gebräuchlich. Dafs daneben in besseren Bauernhäusern englische Wedgwood-Ware, Altenburger, Wiener, Meifsner und Fürstenberger Porzellan und Lauensteiner Gläser zu finden sind, gehört nicht zu Ungewöhnlichkeiten. Eigentümlich sind die unglasierten Milchschüsseln im Milchschrank, die in besonderen Töpfereien gefertigt wurden, der grofse Steingutrahmtopf und das Geschirr für den Buchweizenpfannkuchen in Holz, Blech, Steingut und Eisen.

Dafs man sich in früheren Zeiten mit ganz primitiven irdenen Henkelschüsselchen beim Essen behalf, sehen wir an den in dem einen Bört aufgehängten Beispielen. In diesem Raume fällt auch die irdene sehr kleine Waschschüssel auf, die den Eindruck hervorruft, als wenn man sich vor Wasser und Seife scheute. Dafs aber aus dem Holstein'schen im 17. Jahrhundert durch Handelsbeziehungen eines in den Orient gewanderten Herzogs sogar persische Fayencen nach Niedersachsen wanderten und hier die Keramik beeinflufst haben, ist vielleicht für die Beurteilung solcher Erzeugnisse nicht unwichtig.

Die bunten, ganz eigenartigen blauweifsen Bauerngewebe, wie sie in der Altmark und im Lüneburgischen noch zu treffen und auch in der Sammlung vertreten sind, sind im Diepholzischen zwar verschwunden, müssen dort aber auch zu Bettbühren verwendet gewesen sein, da ich Webereien mit Wappen und Reiterfiguren Lüneburgischer Herzöge gefunden habe. Sie sind als Ausstellungsstück also höchst wichtig.

Am Schlusse will ich noch bemerken, dafs neben der Schlafbuze Bettstellen in den Kammern und der zweiten Dönse auch schon vorgekommen sind. Diese »Bettstäden« sind Himmelbetten oft mit kassettierter Decke. Dergleichen habe ich in Damme, Haldern, Dielingen und Broccum [7]) noch im Gebrauch vorgefunden und keineswegs neu, sondern recht altertümlich. Sie sind dort vielleicht grade entstanden, wo das niedersächsische Haus etwas die stereotype Form verläfst. Zur Aufstellung eines solchen Bettes war im Museum kein Platz mehr.

7) südlichen Diepholz.

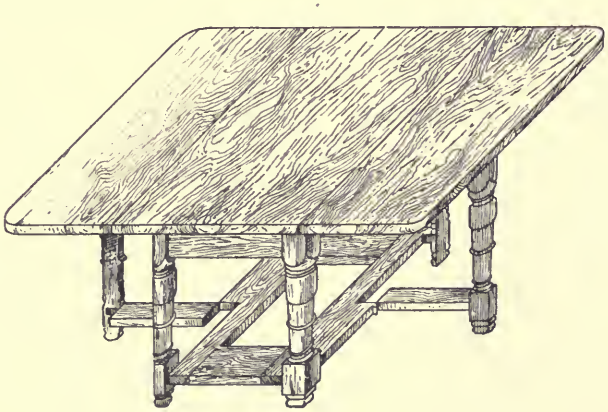


Fig. 22. Klapptisch.

NEU ERWORBENE SKULPTUREN.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit drei Abbildungen).

Die Kunstgeschichte nennt als die Hauptmeister der fränkischen Bildnerei am Ausgange der Gotik, somit als die vorzüglichsten Vertreter der deutschen Plastik überhaupt, Adam Kraft, Veit Stofs, Peter Vischer und Tilmann Riemenschneider. Während das Lebenswerk jener Nürnberger seit langer Zeit Gegenstand eingehendster kritischer Untersuchungen gewesen ist, stehen wir bei dem Würzburger Riemenschneider noch im Anfange der Forschung. Es ist noch nicht lange her, dafs man jedes bessere unterfränkische Bildwerk, das um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entstanden sein mochte, schlechthin mit dem Namen Riemenschneider bezeichnete. Man übersah, dafs man es mit Werken einer Zeit zu tun hatte, in der erst leise und für unser Auge kaum kenntlich der persönliche Stil auf der breiten Basis des allgemeinen Zeitstils zu keimen begann, man entnahm den wenigen authentischen Werken Stilkriterien, die man bei der damals recht geringen Kenntnis der heimischen mittelalterlichen Plastik für persönliche Eigenart hielt, während sie doch nur in der Zeit oder in der Gemeinsamkeit der Herkunft begründet waren.

Dazu trat eine übermäfsige Wertschätzung von Meisternamen. Man liebte es nun einmal, bedeutendere Werke stets mit bestimmten Meistern in Verbindung zu bringen, als ob ein Kunstwerk dann auch ästhetisch in seinem Wert gesteigert werde, wenn man seinen Verfertiger kenne; und als Vertreter jener hochbedeutenden unterfränkischen Kunst kannte man eben allein Riemenschneider, einzig von ihm waren gesicherte Werke erhalten. Aber überall in den Maingegenden fand man den aus seinen Skulpturen abgelesenen Stil, bald in höchster künstlerischer Vollendung, bald in rein handwerklicher Ausführung, und so war schnell ein ungeheuer umfangreiches persönliches Lebenswerk gefunden, um das sich dann alles übrige als Erzeugnis seiner, wie Urkunden nachwiesen, sehr bedeutenden Werkstätte anschlofs: der Name Riemenschneider war zu einem Gattungsbegriff geworden.

Wie kaum ein zweiter Künstler hat Riemenschneider des Lebensglücks Unbeständigkeit an sich erfahren müssen. Auf der Höhe des Lebens an

bürgerlichen Ehren und an künstlerischem Ruhm nur seinem Zeitgenossen Cranach vergleichbar, mufste er dennoch traurig und unrühmlich endigen. Die Enthebung von seinen Würden, die mit Recht oder Unrecht gegen ihn erhobene Anklage der Unterschlagung von Amtsgeldern scheint auch seine künstlerische Schaffenskraft gelähmt zu haben, denn aus den letzten Jahren seines sonst so arbeitsamen Lebens ist ihm kein einziges Werk mit Sicherheit zuzuschreiben.

Auch die Nachwelt hat ihm keine Kränze geflochten; infolge der veränderten Kunstanschauungen wurde er vergessen, und im 18. Jahrhundert kannte man nicht einmal mehr seinen Namen. Es kam fast einer Entdeckung gleich, als Becker im Jahre 1849 den Meister wieder in die Kunstgeschichte einführte. Auf der so gelegten Grundlage bauten dann Weber und Streit fort, leider aber in durchaus unkritischer Weise, so dafs des Lebenswerk des Künstlers anscheinend zwar ungemein bereichert, tatsächlich aber in seiner Kunstart und Eigenheit keineswegs geklärt wurde.

Nach dem Vorgange Bodes, Grafs und Adelmanns, die in kürzeren Abhandlungen den Meister würdigten, ist es zuerst in durchgreifender Weise Eduard Tönnies gewesen, der auf Grund des wirklichen Tatbestandes mit jenen Fantasiegebilden aufräumte. Vieles, was bisher als erwiesen angesehen war, manche vorgefafste Meinung mufste abgetan werden, um nun auf Grund vorurteilsfreier Kritik ein klares und den tatsächlichen Verhältnissen entsprechendes Bild zu erhalten.

Das Germanische Nationalmuseum, dessen Sammlung von Originalwerken deutscher Plastik sich in den letzten Jahren recht bedeutender Zugänge erfreuen konnte, ist kürzlich wieder durch einige sehr wertvolle Holzbildwerke bereichert worden, welche die bisher ihrer Bedeutung nach keineswegs genügend vertretene unterfränkische Schule aufs glücklichste ergänzen und so eine wesentliche Lücke ausfüllen. Es sind dies 5 Figuren, die zwar zusammen erworben wurden, zwischen denen aber eine sehr bedeutende künstlerische Differenz besteht.

Zwei derselben, männliche Heilige darstellend, charakterisieren sich als durchaus mittelmäfsige Arbeiten, so dafs sie im folgenden übergangen werden können. Die anderen 3 Werke sind dagegen wertvollste Erzeugnisse der deutschen Holzplastik aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert und gehören, da sie alle Merkmale unterfränkischer Herkunft zeigen, jener Gruppe an, als deren einzigen Meister man früher kritiklos Riemenschneider ansprach.

Die Hauptfigur ist die Gestalt der Maria mit dem Kinde. (Lindenholz, Höhe ohne Sockel 1,25 m. Ergänzt sind kleine Partien am Scheitel, in den Flechten, an den Gewandrändern; ferner die Hörner der Mondsichel, Teile am Kinde, sowie der ganze Sockel). Maria steht auf der Mondsichel, ihr Haupt, von dem das Haar beiderseits in langen Wellen herabfliefst, ist gerade nach vorne gerichtet. Auf ihrem linken Unterarm sitzt das nackte Christkind, dessen rechten Fufs sie mit ihrer Rechten erfafst. Der Kopf des Kindes ist mit kurzen krausen Locken bedeckt und schräge-seitlich gerichtet, sein linker Arm mit einem Vogel in der Hand hängt gerade herab, die

Rechte — eine spätere Ergänzung — tupft in kindlich spielender Weise auf dem hochgezogenen Knie. Sicherlich war die Figur ursprünglich polychromiert, wie zahlreiche in den Poren erhaltene Rückstände der alten Grundierung im Verein mit der technischen Ausführung beweisen. Die Farbe war aber

bereits vor dem Ankauf entfernt, leider aber auch wohl gleichzeitig die Oberfläche des Holzes geglättet, so dafs die Wirkung des Materials beeinträchtigt erscheint, auch vielleicht einzelne Feinheiten verloren gegangen sein mögen.

Der Künstler hat in diesem Werke keine besondere und eigenartige Auffassung zur Geltung gebracht. Der Ausdruck des Gesichts, der gegenstands-

los in weite Ferne gerichtete Blick muten fast geistlos an, wie überhaupt das seelische Moment nur mangelhaft zum Ausdruck kommt. Vom flachen Scheitel über der hohen Stirne fliefst in ruhigen Wellen das Haar lang herab und umrahmt in reizvoller Weise das Antlitz. In prächtiger, wirksamer Drapierung verhüllt das lange, weite Gewand den Körper, der, wie es ja dieser Zeit und ganz besonders der unterfränkischen Schule eigen ist, von Schwächen nicht frei ist. Die Proportionen sind unnatürliche, die untere Körperhälfte ist im Verhältnis zu dem nach allen Dimensionen verkümmerten Oberleib viel zu lang, und zu diesem wieder steht der für die ganze Figur sehr kleine, für den Oberkörper aber immer noch zu grofse Kopf in deutlichem Mifsverhältnis.

Viel naturwahrer ist das nackte Kindlein, welches in seiner drallen Rundheit und der natürlichen Anmut der Bewegung an die reizenden Puttoschöpfungen der Renaissance gemahnt. Auch das ganze Bewegungsmotiv ist in seiner Naivität und Ungezwungenheit aufs glücklichste der Wirklichkeit abgelauscht, wenn auch nicht übersehen werden darf, dafs das so charakteristische rechte Händchen auf die Rechnung einer modernen Ergänzung zu setzen ist.

Es erhebt sich nun die Frage, ob wir dies Werk mit der Person Riemenschneiders selbst in Beziehung bringen dürfen. Madonnenfiguren ähnlicher Art, die authentisch von des Meisters Hand herrühren, sind, abgesehen von dem Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach, nicht nachweisbar. Dies Werk, aus der Spätzeit Riemenschneiders stammend, unterscheidet sich aber stilistisch ganz bedeutend von dem unsrigen, wie auch keine der vielen Madonnenfiguren, die man mit gröfserer oder geringerer Berechtigung als riemenschneiderisch bezeichnet und die auch unter sich wieder äufserste Verschiedenheiten aufweisen, mit der unsrigen eine solche Ähnlichkeit in der Auffassung und Durchführung hat, dafs man mit Sicherheit auf eine Meisterhand schliefsen könnte. Wir müssen deshalb zum Vergleiche die übrigen authentischen Arbeiten herbeiziehen. Diese beweisen nun deutlich, wie weit Riemenschneider von dem entfernt ist, was man mit Typus bezeichnen könnte, wodurch sich dann allerdings auch die grofse Unsicherheit in der Zuschreibung nicht authentischer Werke erklärt. Es lassen sich zwar hie und da Einstimmigkeiten mit unserer Madonna nachweisen, allein in durchgreifender Weise ist dies doch nur der Fall bei der kürzlich aus der Sattlerschen Sammlung in Schlofs Mainberg vom bayerischen National-Museum in München erworbenen Mittelfigur des Münnerstädter Hochaltars sowie bei den eng mit dieser Statue zusammenhängenden Reliefs des Creglinger Altars. Das Münchner Werk ist weit feiner, eleganter, überhaupt sympathischer, ähnelt aber doch im Einzelnen unserer Neuerwerbung sehr. Bei beiden berührt auffallend die eigenartige Kopfbehandlung, die wiederum eng mit den Reliefs des Creglinger Altars zusammenstimmt. »Das Fleisch ist weich und rundlich. Die Gesichtsform ist oval und die Stirne breit und glatt. Die Augen zeigen eine starke Schrägung, die Brauen sind flach geschwungen«, sagt Tönnies in seiner Beschreibung der Maria Magdalena aus Münnerstadt, und diese Worte charakterisieren aufs treffendste auch unser Werk. Nicht weniger finden sich auch die allgemeinen Merkzeichen

Riemenschneiderscher Kunst vertreten. Es soll hier kein Gewicht auf die übergrofse Schlankheit der Gestalt gelegt werden, auch nicht darauf, dafs der Oberkörper viel zu grofs im Verhältnis zum Unterkörper ist, denn derartige Abweichungen von der Natur lagen im Geschmack der Zeit und finden sich auch aufserhalb der Werkstätte Riemenschneiders vielfach. Auch auf die eigenartige Stoffbehandlung des Gewandes möchte ich kein besonderes Gewicht legen, wohl aber wäre im Verein mit allen diesen Momenten der Blick auf jene Eigenart Riemenschneiders hinzulenken, dafs er fast ausnahmslos den Kopf im Verhältnis zur Schulterbreite zu grofs, dagegen für die ganze Höhe der Figur zu zierlich gestaltet. Auch Mund und Nasenbildung weisen auf Riemenschneider hin, vor allem aber ist charakteristisch die Behandlung des Auges: »Die Thränendrüse liegt durchweg höher als der äufsere Augenwinkel. — Die Richtung des Blickes ist gewöhnlich ein wenig unter die Horizontale gesenkt, in die Ferne schweifend. Unter dem Unterlid liebt Riemenschneider mehrere parallel laufende scharfe Einschnitte zu machen. Sehr häufig wirkt die Augenhöhle etwas flach, obwohl sie an der Nasenwurzel tief ausgehöhlt ist. Diese Wirkung hängt einmal mit der Behandlung des Wulstes über dem Auge zusammen, den der Meister gern stark hervortreten läfst, wodurch der höchste Punkt des Auges mehr nach aufsen gezogen wird; zum zweiten mit der breiten Behandlung der Stirn, welcher die Oberfläche der Augenhöhlen folgen mufs«. Auch die Halsbildung unseres Werkes ähnelt der Münnerstädter Mittelfigur sehr und weist genau die Riemenschneidersche Eigenart auf, indem er äufserst schmal gebildet ist und »eine leichte Neigung zur Kropfbildung« zeigt. Es mag des ferneren noch auf die Riemenschneider besondere Methode der Haarbildung hingewiesen werden, sowie darauf, dafs die Mondsichel die für ihn charakteristische Rille zeigt.

Andrerseits darf aber auch nicht verhehlt werden, dafs manche Gründe gegen die Authencität Riemenschneiders sprechen. Die ganze Auffassung ist doch nicht eine so elegante, wie man es sonst gewohnt ist, vor allem aber läfst die Ausarbeitung in Manchem zu wünschen übrig, wenn man auch nicht vergessen darf, dafs sie auf Bemalung angelegt war. Es ist von Tönnies darauf hingewiesen worden, dafs allen eigenhändigen Arbeiten die feine und gewissenhafte Behandlung der Hände gemeinsam sei. Das läfst sich aber von unserem Werke durchaus nicht sagen, im Gegenteil, die Hände sind unkünstlerisch und roh. Nichts ist hier von jener feinen Eleganz und von jener subtilen Ausführung zu finden, die man sonst an Riemenschneider preist.

Mag das Werk nun aus der Hand des Meisters selbst hervorgegangen sein oder nicht, jedenfalls steht es ihm sehr nahe und kann mit Sicherheit in seinen Kreis gerechnet werden. Und zwar mufs es seiner Frühzeit zugeschrieben werden, denn die schmalen hängenden Schultern, kurzen Arme und etwas zu klein gebildeten Hände finden sich ausschliefslich bei seinen Jugendwerken und sind bezeichnend für dieselben. Auch die willkürliche Unruhe in der Faltengebung deutet auf den Schlufs des 15. Jahrhunderts. Die

oben erwähnte nahe Zusammengehörigkeit unserer Madonna mit den Werken von Münnerstadt und Creglingen bestätigt diese Einreihung und ermöglicht eine noch genauere Zeitfixierung. Der Hochaltar zu Münnerstadt wurde im Jahre 1490 in Arbeit genommen und scheint Ende des Jahres 1492 vollendet gewesen zu sein. Der Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen dürfte auf die Autorität Tönnies hin, der die früher als authentisch angenommene Zahl 1487 als irrtümlich nachgewiesen hat, in die Zeit zwischen 1495 und 1499 zu setzen sein. Daraus ergibt sich, dafs auch unsere Statue kurz vor dem Schlufse des 16. Jahrhunderts entstanden sein wird.

Die beiden anderen Bildwerke, welche gleichzeitig mit der oben erwähnten Statue erworben wurden, sind ebenfalls unterfränkischer Herkunft, verkörpern aber eine andere künstlerische Individualität. Die beiden Hochreliefs (Höhe 0,74 m, Lindenholz) stellen die Heiligen Laurentius und Stephanus dar. Während aber die Statue der Maria, trotzdem sie zu dem bekanntesten Meister der unterfränkischen Kunst in Beziehung zu bringen war, mancherlei Mängel aufwies und der künstlerische Genufs derselben ein nur bedingter war, haben wir hier ganz vorzügliche Werke eines unbekannten grofsen Meisters vor uns. War er einer der vielen, die in Riemenschneiders Werkstätte gelernt hatten, die sich später von ihrem Meister trennten und dann das Gelernte selbständig umbildeten und nach ihrem eigenen Geiste gestalteten? In den Köpfen liegt etwas, was an authentische Werke jenes Meisters gemahnt, aber dennoch ist der ganze Geist, den diese Bildwerke atmen ein davon so verschiedener, dafs nähere Beeinflufsungen ausgeschlossen erscheinen, dafs man sich vielmehr die Frage vorlegen mufs, ob jene Ähnlichkeit nicht eben nur in der Volksgemeinschaft ihren letzten Grund hat. Eine unaussprechliche Grazie kommt in diesen jugendlich schönen Gestalten zum Ausdruck. In leichter ungezwungener Haltung stehen sie da, sie haben das lockige Haupt ein wenig zur Seite geneigt und blicken träumerisch vor sich hin, die rechte Hand fafst das Attribut, während die Linke des Laurentius ein aufgeschlagenes Buch trägt, Stephanus sie ungezwungen vor die Brust hält. Ein langes, schlichtes Gewand, unter dem die Fufsspitzen hervortreten, bedeckt den Körper, und über dieses ist der schwere, reich mit Borten und Fransen gezierte Chorrock geworfen.

Die Faltengebung in der Gewandung unterscheidet sich weit von derjenigen Riemenschneiders, der doch stets an der knittrigen Manier der Zeit, in der er seine Ausbildung genossen hatte, festhält. Die Nachklänge jener Art zeigen sich zwar auch hier noch, aber doch gemildert und zur Schönheit verklärt. Das schwere prunkvolle Obergewand ist in den oberen Partieen fast faltenlos, eine zarte Schwellung genügt, um Eintönigkeit zu vermeiden. Aber unten bekommt die Masse reicheres Leben. Wie zufällig ist ein Zipfel des Gewandes über den Rost des Laurentius gefallen, und da bauscht und knüllt sich die schwere Masse. Der Stephanus aber hat eine Ecke seines Chorrockes gefafst und emporgehoben, so dafs die andere nach vorne gezogen wird, wodurch die Masse zu malerischen Überschneidungen und Bauschungen gezwungen wird. Aber auch dies Motiv ist nicht gesucht,

es ist von selbst geworden, es ist natürlich. Der ruhige Linienfluſs von oben setzt sich in dem leichteren, von jenen Hemmnissen nicht berührten Untergewand fort, dessen tiefe Falten in gerader und geschwungener Linie zum Boden herabreichen, wo sich der Stoff auflagert.

Nicht minder edel ist die Behandlung des Körpers. Gesicht und Hals sind von einem Reichtum an Details, wie man im Verein mit bedeutender künstlerischer Wirkung nur selten an Werken dieser Zeit findet. Die leisesten Schwellungen und Senkungen, die feinsten Übergänge und Abstufungen sind beobachtet und wiedergegeben. Man lobt an Riemenschneider die vornehme Auffassung und subtile Ausführung der Hände. Unser Meister steht jenem darin zum mindesten gleich. Man beobachte nur die Linke des Laurentius, wie sie in graziöser, ungesuchter Haltung das Buch hält, gleichzeitig aber ein Finger sich in dasselbe hineinschiebt, um eine vorher gelesene Stelle nicht zu verschlagen, man beachte ferner die Anmut, mit der Stephanus den Gewandzipfel faſst und sein Attribut trägt.

Die groſse Feinheit der Ausführung, die im Vergleich mit der vorher besprochenen Figur nur um so deutlicher in Erscheinung tritt, ist vielleicht zu einem Teile auch daraus zu erklären, daſs die beiden Werke ursprünglich nicht polychromiert waren. Als sie jedoch in unseren Besitz gelangten, waren sie mit einer dicken Ölfarbenschicht bedeckt, die etwa dem 17. Jahrhundert entstammte und entfernt werden muſste, um den Bildwerken zur vollen ursprünglichen Wirkung zu verhelfen. Der Prozeſs ist geglückt, und da man dabei, abgesehen von den zur Konservierung nötigen Vornahmen, von jeder weiteren Behandlung des Holzes abgestanden ist, so trägt auch das stumpfe Lindenholz zu der ruhigen und vornehmen Erscheinung dieser edlen Bildwerke nicht wenig bei.

EINE PORTRÄTMEDAILLE AUF JAKOB AYRER.

(Zugleich ein Beitrag zur Biographie des Dichters.)

Mit einer Tafel und zwei Abbildungen im Text.

VON DR. TH. HAMPE.

I.

Im Oktober 1900 erwarb das Germanische Museum auf der 12. Gebertschen Münzauktion in Nürnberg für die städtische Kunstsammlung die hier in einem Holzschnitt von Trambauer wiedergegebene, gegossene, silberne Henkelmedaille, die durch ihre Seltenheit, ihren künstlerischen und kunstgeschichtlichen Wert, wie nicht zum mindesten auch wegen der Persönlichkeit des Dargestellten ein allgemeineres Interesse zu erwecken geeignet ist, aber gleichwohl bisher keine ihrer Bedeutung entsprechende Veröffentlichung oder Beschreibung gefunden hat.

»IACOBVS AYRER · · ÆTATIS : SV : 54 · « lautet auf der Vorderseite die Umschrift um das in mäfsig hohem Relief gehaltene, ganz ins Profil nach rechts gewandte Brustbild eines Mannes mit langem Spitzbart und dichtem, krausem Haupthaar. Er ist mit einer Schaube mit hohem Kragen und gesteifter Halskrause (sog. »Pfeifenkragen«) angetan. Am Brustabschnitt steht in erhabenen Typen die Jahreszahl 1597.

Die Rückseite zeigt das Wappen des 1719 ausgestorbenen nürnbergischen Zweiges der Familie Ayrer: im (roten) Schilde ein springendes halbes Reh mit einem Pfeil in der Brust, das, wie auf der bekannteren Medaille auf den Arzt und Kupferstichsammler Melchior Ayrer[1]), linksgekehrt ist, während es der Regel nach rechtsgekehrt erscheinen sollte und auch zumeist er-

1) Vergl. G. A. Will, Münzbelustigungen IV, 57.

scheint [2]). Den Niedergang der Heraldik bekundet auch die gerade zu Ausgang des 16. und Anfang des 17. Jahrhts. ehr beliebte, insbesondere auf Medaillen dieser Zeit häufig vorkommende Ersetzung der Helmdecken durch einen beiderseits unnatürlich emporgerafften Wappenmantel. Als Helmzier ist wiederum das Reh, wachsend, gut in den Raum hineinkomponiert; als Umschrift erscheint der Wahlspruch: »·GOTT IST MEIN TROST·«

Vorder- wie Rückseite sind eingefafst von einem Perlenkranz, einem »geperleten Zirkel«, wie man früher sagte; der durch wagerechte Strichelung leicht geriefelte Henkel stammt wohl aus der gleichen Zeit wie die Medaille selbst, bei der ziemlich starke Abwetzung namentlich der Rückseite verrät, dafs sie lange als Schmuckstück getragen worden ist. Auch ist sie offenbar in neuerer Zeit rücksichtslos und gewaltsam blank geputzt worden, wodurch sie nicht nur den Altsilberton, sondern auch manches von den Feinheiten der Ziselierung eingebüfst hat.

Die Vorderseite dieser Medaille nun findet sich bereits in Christoph Andreas Imhoffs »Sammlung eines Nürnbergischen Münz-Cabinets« I, 2, 691 beschrieben und zwar, wie wir annehmen dürfen, nach jenem alten einseitigen Bleiabgusse, den heute die Medaillensammlung des Germanischen Museums bewahrt (Nr. 16). Imhoff gibt als am Brustabschnitt stehend fälschlich die Jahreszahl 1553 an, und die verschwommene Art, in der unser Bleiabgufs Bildnis und Schrifttypen wiedergibt, läfst dies Versehen wohl erklärlich erscheinen, wenn es auch bei gründlicherer Kenntnis des Stils der Medaille oder der Tracht des Dargestellten nicht hätte vorkommen können. Im »Trésor de Numismatique et de Glyptique« findet sich der Irrtum verbessert und die Sicherheit, mit der hier — in dem die deutschen Medaillen des 16. und 17. Jahrhunderts behandelnden Bande auf S. 57 — die richtige Jahreszahl 1597 angegeben wird, läfst darauf schliefsen, dafs den Verfassern des Trésor ein anderes Exemplar als der Nürnberger Bleiabgufs vorgelegen habe, was durch das Medium des Stahlstichs (Trésor 31, 5) hindurch natürlich nicht mehr zu erkennen wäre. Auch hier jedoch handelte es sich um ein einseitiges Stück, ein »médaillon sans revers«, dessen Material leider nicht angegeben wird.

Mit Recht bezieht auch der Trésor bereits das Bildnis auf den Dramatiker Jakob Ayrer, der uns in seinem bürgerlichen Beruf als »Prokurator (d. i. Sachwalter) und Notar« entgegentritt, während sich Christoph Andreas Imhoff über die Persönlichkeit des Dargestellten nicht näher ausspricht. In der genealogischen Reihe zählt der Dichter als Jakob II. [3]), aber weder ein älterer Jakob Ayrer [4]) noch der Sohn des Dramatikers, der als Jurist bekannte Jakob III. [5]), können nach den Zeitangaben unserer Medaille in Betracht

2) Vergl. Topochronographia reipublicae norimbergensis (Hs. 7178. 2° der Bibliothek des Germanischen Museums) S. 425. — »Verzeichnifs und Wappen derjenigen adelichen und erbaren Familien, welche in allhiefsigen Burgerrecht von A. 900 bifs 1700 gefunden werden« (Hs. HR 146. 2° der Bibliothek des G. M.) II, 2, 19.

3) Vergl. Ernst Kroker, Der Stammbaum der Familie Ayrer, in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XIV (1901) S. 172.

4) Vergl. ebenda S. 169.

5) Vergl. ebenda S. 177.

kommen. Überdies stimmt das Porträt beinahe in allen Einzelheiten mit jenem anonymen Kupferstich überein, der die Unterschrift trägt: »Jacob Ayrer in Nürnberg« [6]). Bei Jakob III. Ayrer, Dr. juris und seit 1598 Genannter des gröfseren Rats, wären uns gewifs dessen Titel nicht vorenthalten worden. Medaille und Kuperstich stehen zu einander im Gegensinne, weichen aber sonst nur hinsichtlich der Nase des Dargestellten von einander ab. Auf der Medaille hat Jakob Ayrer eine ziemlich kurze und dabei breite Nase, die sich auf dem nach einem anderen Exemplar hergestellten Bleiabgusse fast als Stumpfnase darstellt; auf dem Porträtstich dagegen ist die Nase lang, schmal und spitzig, fast eine Habichtsnase. Dennoch ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dafs ein Exemplar unserer Medaille dem Stecher als Vorlage gedient, nicht etwa das umgekehrte Verhältnis stattgehabt hat. Das Porträt

der Medaille steht künstlerisch auf einer ungleich höheren Stufe als der Kupferstich, auf dem das krause Haar des Dargestellten zu einer filzigen Perücke, die Schaube zu einem sackartigen Umhang ohne Andeutung der Nähte geworden ist, und der auch sonst technische und künstlerische Mängel in Fülle aufweist. Nur hinsichtlich der Nase wird sich der Stecher eine verschönernde Retusche erlaubt haben.

Obgleich aber ein genauer Vergleich solchermafsen die Priorität der Medaille ergibt, hat die Literaturgeschichte bisher von dem Stück oder der Beschreibung und Abbildung desselben im Trésor keine Notiz genommen.

6) Vergl. Panzer, Verzeichnis von nürnbergischen Portraiten S. 7. Reproduziert in Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur 2. Auflage (1895) S. 169. Ein Galvano davon, das uns durch die Verlagsbuchhandlung (N. G. Elwert in Marburg) freundlichst vermittelt wurde, ist oben zum Vergleich mit unserer Medaille zum Abdruck gebracht.

Und doch bietet die Vorderseite nicht nur das authentischere Bildnis des Dichters, sondern durch die Angaben, die sie enthält, auch das der Literaturgeschichte wie auch der genealogischen Forschung bisher unbekannte Geburtsjahr Ayrers: 1543.

Die Betrachtung der aufser in dem Katalog der oben genannten Münzauktion überhaupt noch nicht publizierten Rückseite der Medaille fügt dem noch ein paar Momente hinzu, die gleichfalls für die Biographie Ayrers nicht ohne Interesse sind. Dafs der Dichter in der Tat der Familie der nürnbergischen Ayrer, die sich durch Handel und Kaufmannschaft auszeichnete und zu den Ehrbaren gerechnet wurde, der gleichen, der auch der Arzt Melchior Ayrer angehörte, entstammte [7]), dafs also die von Georg Andreas Will [8]), wie er angibt, auf Grund handschriftlicher Familiennachrichten überlieferte und von Chr. C. Nopitsch [9]) übernommene Erzählung, Jakob Ayrer habe eigentlich Eyer geheifsen, sich aber in die Familie Ayrer eingeschlichen und deren Namen und Wappen angenommen, lediglich eine Fabel ist, hat kürzlich Ernst Kroker durch seine Aufstellung des Stammbaums der Familie Ayrer dargetan [10]). Unsere Medaille kann gewissermafsen als eine weitere Bestätigung dieses Tatbestandes gelten, denn es ist sehr unwahrscheinlich, dafs die Anbringung eines angemafsten Wappens auf einer Medaille nicht von der Obrigkeit gegenüber Jakob Ayrer, der noch dazu in städtischen Diensten stand, oder gegenüber dem Medailleur sollte gerügt und geahndet worden sein. In den gleichzeitigen Ratsverhandlungen findet sich aber keinerlei Andeutung über ein solches Vorgehen. — Andererseits ergibt sich allerdings aus den Nürnberger Ratsverlässen deutlicher vielleicht als aus den von Kroker benutzten, von Johann Egidius Ayrer im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts verfafsten Familienbüchern, dafs entweder neben dem ehrbaren Geschlecht der Ayrer noch eine kleinbürgerliche Familie dieses Namens existierte oder

7) Man wird sie vielleicht sogar als ritterbürtig bezeichnen dürfen, wie sich denn mehrere Mitglieder in ihren zahlreichen »Gedächtnissen«, d. h. auf den Totenschilden, Wappenscheiben usw., die sie stifteten, P[atricius] N[oricus] nannten. Vergl. Kroker, a. a. O. S. 163. Auch handelte es sich, wenn wir dem Wortlaute der sorgfältigen Auszüge, die der bekannte Heraldiker und Genealoge Friedrich Heyer von Rosenfeld aus dem Deutschen Reichs-Adels-Archiv zu Wien fertigte, vertrauen dürfen, bei der Nobilitierung der Brüder Hieronymus (II.) und Paul (IV.) Ayrer durch Kaiser Rudolph II. nicht um eine eigentliche Erhebung in den Adelsstand, sondern um eine Erneuerung und Besserung des alten Adels, unter anderm durch Verleihung des Prädikats »von Landseck«. Der betr. Passus in dem Heyerschen Manuskript — HR 115. 4° der Bibliothek des Germanischen Museums, Buchstabe A Nr. 693 — lautet:

»Ayrer von Landtseck, Paul und Bruder Hieronymus. Besserung ihres adeligen »Wappens. Verleihung des Prädikates, rote Wachsfreiheit und andere Freiheiten. »Prag 22. Juli. 1610.«

Vielleicht aber haben wir es hier auch lediglich mit einer Höflichkeitsform des ausfertigenden Heroldsamtes zu tun.

8) Münzbelustigungen IV, 116.

9) G. A. Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon . . . Fortgesetzt von Christian Conrad Nopitsch, V. Teil (1. Supplementband) S. 41.

10) A. a. O. S. 158 ff.

manche Mitglieder jenes Geschlechts sich kleinbürgerlichen Berufen widmeten, Handwerker waren, wie der Leineweber Hans Ayrer oder der Harnischpolierer Sebald Ayrer — etwa identisch mit Hans (XII.) und Sebald (V.) Ayrer? [11]) —, die in den siebziger und achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts in den Nürnberger Ratsverlässen begegnen [12]).

Des weiteren lehrt uns die Rückseite unserer Medaille den Wahlspruch des Dichters kennen, denn als solchen werden wir die Umschrift »Gott ist mein Trost« ohne Zweifel aufzufassen haben. Diese Devise ist ein schönes Zeichen für den gottvertrauenden Sinn Ayrers, der wenige Jahre zuvor, da Ayrer noch zu Bamberg wohnte, auf eine harte Probe gestellt worden war durch die Verfolgung, mit der Bischof Neidhart von Thüngen die Protestanten seines Stiftes heimgesucht hatte. Nachdem im Sommer 1593 zunächst sein Sohn Jakob als »Licentiat beider Rechte«, durch die Bitte des Vaters unterstützt, in das Nürnberger Bürgerrecht aufgenommen worden war, hatte auch Ayrer selbst sich von Bamberg aus um ein städtisches Amt bemüht, worauf er dann 1594 zum Gerichtsprokurator ernannt worden war, 1595 auch die Berechtigung zur Ausübung des Notariats erhalten hatte. Dr. Achatius Hülsen hatte ihn zum Notar kreiert. Aus den einschlägigen Ratsverlässen, die ich in der Anm. [13]) nebst einigen weiteren gleichfalls von Jakob Ayrer

---

11) Kroker, a. a. O. S. 174.

12) Vergl. z. B. [Jahrgang 1571/72, Heft XII, Bl. 23a]: 10. März 1572: »Hannsen Airer, leineweber, mit aufsagung seines bürgerrechtens nach mittag in die losungstuben weisen.« [1583/84, V, 10a und 11b]: 31. Juli 1583: »Sebald Airer, harnischpallirergeselle« kommt vor.

13) Die folgenden Ratsbeschlüsse bilden eine Ergänzung zu denjenigen, die ich in meinem Buche über die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg (Nürnberg 1900) S. 92 ff. und S. 240 (Nr. 115a), 242 (Nr. 121b) und 243 (Nr. 129a) zur Biographie Jakob Ayrers mitgeteilt habe:

[Jahrgang 1592/93, Heft XII, Blatt 11b] 7. Februar 1593:

»Auff Jacob Ayrers, procuratoris zu Bamberg, schreiben und pitten, seinen sohn, M. Jacob Ayrer, in das bürgerrecht hie zu nemmen, ist befolhen, diesen maister Ayrer an die bürgerherren und zum suppliciren umb das bürgerrecht zu weisen, sich auch zu erkundigen, zu wem er sich verheuret hab«.

[1593/94, IV, 11a] 16. Juli 1593:

»Herren Jacob Ayrer, beder rechten licentiaten von Bamberg, soll man . . . zun bürgerrechten kommen und alhie practiciren lassen«.

[1593/94, VI, 49b] 24. September 1593:

»Auf Jacoben Ayrers, procuratoris zu Bamberg, schreiben und anlangen umb ein dienstbestallung soll man ihme, Ayrer, sagen lassen, das der zeyt bey Meinen Herren kein dienst ledig, dazu ihre h[errlichkeiten] ihne zu gebrauchen wisten, es were dann das procuratorium. Da er nhun dazu lust hett und sich in das hiesig bürgerrecht begeben wolt, so möcht er sich ercleren und ferrers beschaidts gewartten«.

[1594/95, I, 11b] 9. April 1594:

»Jacoben Ayrer soll man auff sein suppliciren zu einem bürger und [12a] procurator der gerichten alhie an- und aufnemmen«.

[1594/95, III, 47b] 26. Juni 1594:

»Auff das mündtlich referiren, das des uffm thurn verhafften Willibalden Imhoffs *(W. J. d. jüngere stand unter der Anklage, das Kind eines »hutmannes« also wohl*

handelnden zum Abdruck bringe, scheint ein gewisses Wohlwollen des Rats für Ayrer hervorzugehen, das sich jedoch nicht sowohl auf seiner damals gewifs erst wenig bekannten schriftstellerischen Tätigkeit als vielmehr wesentlich auf den Anfechtungen, die er vermutlich während der letzten Jahre in Bamberg zu erleiden gehabt hatte, gegründet haben mag. Als »Dichter« wird er in den Ratsaufzeichnungen überhaupt nur ein einziges mal bezeichnet und zwar lediglich in ironischem Sinne gelegentlich einer »ungereimten, unförmlichen und unbehobelten« Supplikation an den Bischof von Bamberg, die er für ein paar seiner Klienten verfafst hatte (1601)[14]).

Als ein Zeichen wiederum der Achtung, die er bei seinen Mitbürgern genofs, werden wir nun auch unsere Medaille aller Wahrscheinlichkeit nach aufzufassen haben. Oder sollten nicht etwa Verwandte und Freunde, sondern Ayrer selbst ihre Herstellung veranlafst haben? Bei einem Manne, der keines seiner zahlreichen poetischen Werke zum Druck befördert hat, werden wir das dazu nötige stolze Selbstgefühl kaum voraussetzen dürfen.

Flurhüters zu Eltersdorf fahrlässiger Weise erschossen zu haben) hausfrau und freundtschafft pitten und begeren thuen, das Meine Herren gestatten und zugeben wollen, das Jacob Ayrer, procurator, sein, Imhoffs, güetter verwalten und also bonorum suorum administrator sein müg, soll man diesen petenten sagen, das Meine Herren ein solchs auff sie gestellt haben wollen«.

[1595/96, IV, 19b] 28. Juli 1595:

»Jacob Ayrer, procuratori und notario, soll man uff sein beschehen anlangen, ime Meiner Herren wegen die legalitet aus der canzeley zu ertheilen, anzeigen, das er zuvor sein instrumentum creationis furlegen und alsdan umb bescheidt anhalten solle«.

[1595/96, V, 1a] 14. August 1595:

»Dieweil Jacob Ayrer, procurator, sein testimonium auffgewiesen, das er von herrn Dr. Achatio Hülsen in notarium creiert worden, als ist befolhen, ihme, Ayrer, hinfüro die legalitet in der canzley auch mitzutheylen«.

[1597/98, IX, 21b] 23. November 1597:

»Jacoben Ayrer dem elteren, procuratori, und Anna Hamerin soll man sagen, weiln ihrem gewaldt, so sie ihrem sohn und vetteren Hanfs Endrefsen Ayreren in Polen eltlicher schulden halben gegeben, nicht glauben woll gegeben werden, das sie demselben durch einen legalem notarium gewaldt geben lassen mögen; alsdann komme der legalitet halben Meiner Herren secret insigel auf solchen gewaldt.

[1601/2, II, 34a] 28. Mai 1601:

Auff Juliussen und Wolffen der Hüetter gebrüedere supplication umb fürschrifften an den herrn bischoffen zu Bamberg wegen Jacoben Eckherts daselbst ist verlassen, dieweil sich befindet, das es ein sehr unfermliche und unbehobelte supplication, den tichter derselben, Jacoben Ayrer, zu erfordern und, warumb er den parteyen zu sollichen ungereimbten petitionen raten thue, zu unterstofsen; sonsten aber den supplicanten ihre supplication wider hinaus zu geben mitt dem anzaig, sollten mit dergleichen unzeitigen und unbesonnenen begern eines erb. rhats billich verschont haben; jedoch, da sie uff andre zum handel dienliche mittel, dardurch ire sach bei dem herrn bischofen zu Bamberg intercedendo befürdert werden khöndte, bedacht sein und iren herrlichkeiten zu verstehen geben würden, solle inen alfsdann, was difsfalls andern bürgern widerfehret, auch gedeyen.

14) Vergl. vorige Anmerkung (zum 28. Mai 1601).

II.

Es bleibt uns noch die Frage nach dem Künstler, der die Medaille gefertigt haben mag, zu erörtern. Dafs er in Nürnberg gearbeitet habe, dürfen wir wohl ohne weiteres als sehr wahrscheinlich annehmen, und unter den zu Ausgang des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts in Nürnberg entstandenen Medaillen sind denn auch in der Tat einige, die in Technik, Stil und Auffassung nahe Verwandtschaft mit unserer Ayrer-Medaille zeigen. Überblickt man die ansehnliche Schar der damals in Nürnberg tätigen Medailleure, so treten nach Prüfung des Denkmälerbestandes wie des archivalischen Materials[15]) namentlich drei Kreise deutlicher erkennbar hervor, von denen der erste Valentin Maler, der andere Mathis Carl, der dritte Heinrich Knopf zum Mittelpunkte hat. Mit der Frage der Zugehörigkeit unserer Medaille zu einem dieser Kreise d. h. zu den Werken der genannten Meister, ihrer Werkstatt oder ihrer Schule werden wir uns demnach vor allem zu beschäftigen haben. Dabei werden wir nun bald inne, dafs sowohl die Art Valentin Malers als auch die Mathis Carls von den Eigentümlichkeiten, die unsere Ayrer-Medaille aufweist, nicht unerheblich abweicht. Valentin Malers Art ist kraftvoller, wenn man so will: monumentaler, seine Bildnisse sind meist leicht typisiert, seine Ziselierung ist grofszügiger, weniger kleinlich als sie unser Stück zeigt. Mathis Carl individualisiert etwas mehr als Maler, verfällt aber in Auffassung und Wiedergabe häufiger ins Handwerksmäfsige und Manirierte, worauf auch die bei ihm so beliebte Abrundung des Brustabschnitts seiner zumeist en face gegebenen Bildnisse beruht, die Erman mit Recht als charakteristisch für den Meister bezeichnet[16]). Während Valentin Maler zumeist den Perlenkranz als Einfassung verwendet, begegnet dieser bei Mathis Carl nur äufserst selten, dagegen tritt auf den Rückseiten seiner Medaillen mehrfach die gleiche Wappendarstellung wie bei der Ayrer-Medaille auf, die sich wiederum bei dem älteren Valentin Maler noch nicht findet. Die etwas unsichere Art der Typenbehandlung bei unserer Medaille und die Form der Typen pafst weder zu Maler noch zu Carl, und Gufsfehler oder richtiger Nachlässigkeiten bei der Ziselierung, wie sie die Ayrer-Medaille in dem Auswuchs des C (im Worte »Jacob«; in unserem Holzschnitt nicht mit wiedergegeben) und auch am Armabschnitt zeigt, hätte sich keiner der beiden Meister, die sich handwerklich noch durchaus auf der in der Renaissance erreichten Höhe halten, zu Schulden kommen lassen.

Nach alle dem würde man also unserem Meister etwa eine Mittelstellung zwischen der Art Valentin Malers und Mathis Carls zuweisen dürfen, eine Stellung, wie wir sie mehrere uns bisher allerdings nur nach ihren Werken bekannte Nürnberger Medailleure einnehmen sehen, von denen die einen mehr der Schule und Nachfolge Malers, die andern mehr dem Kreise Mathis Carls

15) Hinsichtlich des archivalischen Materials beziehe ich mich im folgenden hauptsächlich auf meine Ausgabe der »Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449—1618)« 2 Bde., Wien und Leipzig, 1904 (Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. XI. u. XII. Bd.). Die Ausgabe ist im folgenden kurz als NRV. bezeichnet.

16) Erman, Deutsche Medailleure des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 60.

anzugehören scheinen. Zu ersteren ist beispielsweise der Meister der Medaille auf den älteren Willibald Imhoff vom Jahre 1580 zu rechnen, den Erman[17]) mit Valentin Mathis selbst zu identifizieren geneigt ist. Nach den mir vorliegenden Exemplaren und Bleiabgüssen der Medaille indessen[18]) scheint mir die Leistung für Maler doch zu schwach. Dagegen glaube ich in der leichten Wölbung der silbernen Flächen, der Verschwommenheit der Buchstaben, der Art der Wappendarstellung auf der Rückseite, weniger allerdings in der Art der Ziselierung nähere Verwandtschaft mit unserer Ayrer-Medaille zu erkennen.

Allein stilistisch näher steht diese, wie mir scheint, doch einer anderen Gruppe von Medaillen, die offenbar von mehreren Künstlern herrühren. Erman[19]) hat sie unter dem Monogramm MH zusammengefafst, das sich auf einigen Exemplaren eines dieser Stücke, der Medaille auf Anton Geuder vom Jahre 1603, am Brustabschnitt findet. Unter den mir vorliegenden Exemplaren weisen dasselbe nur einige alte Bleigüsse (und ebenso einige neue Zinngüsse) auf; ein alter einseitiger Silbergufs der Medaille dagegen — Nr. 7 unserer Tafel — zeigt das Monogramm nicht[20]). Es ist überdies, wo es erscheint, höchst verschwommen und unleserlich, könnte aufser MH ebenso gut manches andere bedeuten und darf daher hier zunächst unberücksichtigt bleiben.

Unleugbar hat nun diese Medaille auf Anton Geuder mit den von Erman mit ihr zusammengestellten auf Magdalena Geuder, Christoph (IV.) Fürer, Hans Nützel, Paulus Diether, Georg Pfintzing, Martin Haller (vgl. Nr. 9 der Tafel), Jeremias Harsdörfer und Frau Susanna[21]) — vgl. Nr. 4 und 6 der Tafel —, sowie auf Paulus Harsdörfer in Technik und Manier manches gemein, wie sie denn in der Tat schon durch die gemeinsame Entstehungszeit (1603) — nicht alle Stücke sind freilich datiert —, durch die annähernd gleiche Gröfse und die gleiche ovale Form von vornherein als zu einer zusammengehörigen Suite mit ihnen verbunden scheint. Zu den Übereinstimmungen in Art und Technik rechne ich vor allem die gleiche Form und die etwas unsichere Wiedergabe der Buchstaben, die durchgängige Perleneinfassung, die Vorliebe für reiche, in ihren Musterungen peinlich ausgeführte Ge-

17) A. a. O. S. 60.

18) Sammlung des Germanischen Museums Nr. 2516 (Silber, kaum ziseliert; vgl. Nr. 8 der Tafel); desgl. Nr. 259 (Blei); Städtischer Besitz Krefs'sche Sammlung Nr. 2169 (Blei); desgl. Nr. 2170 (Blei).

19) Deutsche Medailleure etc: S. 77.

20) Die Stücke, auf die ich mich hier beziehe, sind:

1. Sammlung des Germanischen Museums Nr. 1101: alter Bleiabgufs, oval, doppelseitig (Rückseite: Wappen und Jahreszahl).
2. Städtischer Besitz, Krefs'sche Sammlung Nr. 2113: wie Nr. 1.
3. Desgleichen Nr. 2114: Silber, oval, einseitig (vgl. Nr. 7 der Tafel).
4. Desgleichen Nr. 2115: neuer Zinnabgufs, rund (also eine Variante).
5. Städtischer Besitz, Colmar'sche Sammlung Nr. 949: neuer Zinnabgufs, sonst wie Nr. 1.

21) Eines der Exemplare dieser Medaille im Germanischen Museum, Städtischer Besitz, Krefs'sche Sammlung Nr. 2146 (Silber, Nr. 4 der Tafel), zeigt als Rückseite nicht das Bildnis der Frau Susanna, sondern das Harsdörfer'sche Wappen (die Helmdecken zum Wappenmantel umgeformt) und dazu die Jahreszahl 1605.

Schema:

1	2	3
4	5	6
7	8	9

(vgl. den Text).

10 11

wandung mit Schnureinfassungen und, um noch eine recht charakteristische Einzelheit anzuführen, die Art, wie bei den sämtlich ins Profil gestellten Bildnissen dieser Medaillen der Nasenflügel durch einen tiefen, vom Munde herauf fast zu weit nach der Nasenspitze zu geführten hakenförmigen Strich oder Einschnitt markiert erscheint. Dagegen weicht die Medaille auf Anton Geuder beispielsweise in der Haarbehandlung erheblich von den übrigen Medaillen dieser Gruppe ab, insofern bei ihr mit Glück ein plastisches Herausarbeiten angestrebt ist, bei den anderen Stücken jedoch die Wirkung in der Regel durch eine der Gravierung nahe kommende Strichelung zu erzielen gesucht wird. Auch in Auffassung und Ausdruck erhebt sich das Bildnis Anton Geuders entschieden über die Porträts jener anderen Medaillen, mit denen die Geudermedaille zwar aus einer Werkstatt hervorgegangen sein mag, aber schwerlich den gleichen Künstler zum Urheber haben wird. Bei der Annahme zweier verschiedener Gesellen einer Werkstatt etwa würde es sich auch wohl erklären, weswegen auf dem silbernen Exemplar der Geuder-Medaille das kaum erkennbare Monogramm des betr. Gesellen bei der Ziselierung wieder entfernt wurde.

Bevor wir weiter schreiten, haben wir uns hier in Kürze wieder unserer Ayrer-Medaille zuzuwenden, um nochmals die nahen Beziehungen hervorzuheben, die zwischen ihr und der soeben charakterisierten Gruppe, am meisten vielleicht zu der Medaille auf Anton Geuder zu bestehen scheinen. Die Verwendung der Perleneinfassung und ähnlicher Wappendarstellung und die gleiche Anordnung des Bildnisses sind dabei nur untergeordnete Momente; ungleich schwerer fällt dagegen die Übereinstimmung in Form und Ausführung der Typen und das Vorkommen jenes charakteristischen Zuges um Nase und Mund auch auf der Ayrer-Medaille ins Gewicht. Auffällig ist auch, dafs sich bei dem Silbergufs der Geuder-Medaille zwischen Brustabschnitt und Perlenkranz an genau der gleichen Stelle wie auf der Ayrer-Medaille der gleiche Gufsfehler findet. Allerdings scheint andererseits die ovale Form der Geuder-Medaille wie sämtlicher anderer Medaillen jener Gruppe gegen die Zugehörigkeit unseres Stückes zu diesem Kreise zu sprechen. Einschneidende Bedeutung indessen wird man dieser Abweichung um so weniger beimessen dürfen, als ja zwischen der Herstellung der Ayrer-Medaille und jener Patrizier-Medaillons ein Zeitraum von sechs Jahren liegt und überdies, wie wir gesehen haben[22]), gerade die Anton Geuder-Medaille auch in einer kreisrunden Variante vorkommt. Die Zugehörigkeit unseres Stückes zu der mehrerwähnten Gruppe also zugegeben, würde die Feststellung des Kreises, dem diese entstammt, zugleich die Entstehungssphäre der Ayrer-Medaille kennen lehren.

Nach dem betreffenden Kreise nun haben wir nicht allzu weit zu suchen. Es ist mit grofser Wahrscheinlichkeit derjenige, den wir eingangs an dritter Stelle genannt haben, der Kreis oder die Werkstatt des bekannten »Künstlers auf dem Goldschmiedehandwerk«, »Conterfetters«, »Wachsbossierers« und »Kunststechers« — diese Bezeichnungen begegnen für ihn in den Nürn-

22) Vergl. Anmerkung 20 Nr. 4.

berger Ratsverlässen — Heinrich Knopf von Münster in Westfalen. Gestützt auf urkundliche Nachrichten kann man Heinrich Knopf eine kleine Anzahl von Medaillen mit Sicherheit zuweisen[23]), unter denen die auf den Bamberger Bischof Johann Philipp von Gebsattel aus dem Jahre 1601 — Nr. 2 unserer Tafel — als die tüchtigste Leistung zu bezeichnen ist[24]). Es ist ein ovales Medaillon von der gleichen Gröfse wie die vorbesprochenen Stücke. Der ganz ins Profil gestellte Kopf des damals 44jährigen Bischofs ist mit genialer Auffassung der charakteristischen Züge, doch in ziemlich derber Art, Haar- und Bartwuchs zum gröfsten Teil durch jene an Gravierung erinnernde strichelnde Manier, die wir schon kennen gelernt haben, wiedergegeben. Die Musterung des Gewandes ist auf das sorgfältigste ausgeführt, auch der Armabschnitt ist ornamentiert. Der eigentümliche Bogen vom Mund bis fast zur Nasenspitze fehlt nicht und die Ähnlichkeit der Buchstaben bei sichererer und exakterer Ausführung läfst schliefslich im Verein mit den sonstigen Übereinstimmungen kaum einen Zweifel, dafs wir in dem Meister der Gebsattel-Medaille, dafs wir in Heinrich Knopf denjenigen Künstler vor uns haben, an den zum mindesten jene Mehrzahl der oben besprochenen ovalen Medaillen als Werkstattwerke angeschlossen werden müssen. Als wahrscheinlich darf dies auch für die Anton Geuder-Medaille und somit vielleicht auch für unsere Ayrer-Medaille gelten, denen bezüglich der mehr modellierenden, plastischen Haarbehandlung allerdings besser die erst aus dem Jahre 1610 stammende Medaille auf den Bamberger Bischof Johann Gottfried von Aschhausen, gleichfalls ein Werk des Heinrich Knopf[25]) — vgl. Nr. 3 unserer Tafel —, entsprechen würde.

Aus den Nürnberger Archivalien ergibt sich nun, dafs in naher Verbindung mit Heinrich Knopf namentlich zwei »Wachsbossierer und Contrafeier«, wie sie bezeichnet werden, tätig waren, Ananias Büttner und David Musäus mit Namen[26]). Über Ananias Büttner erfahren wir unter anderm aus einem Ratsverlafs vom 28. September 1603, dafs er seit 1599 in Nürnberg gewohnt und »eigenen Rauch geführt« habe, nunmehr aber im Begriffe stehe, mit seinem Weib wieder hinweg zu ziehen[27]). Er kann also nicht der Meister unserer von 1597 datierten Ayrer-Medaille, sondern dürfte mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als der Verfertiger jener anderen gröfseren Gruppe von

23) Vgl. Erman a. a. O. S. 76 f. (nach Heller).

24) Abbildung auch bei Erman Taf. IX Nr. 2. — Germ. Museum Nr. 1117: sorgfältig ausgeführter alter Bleigufs; danach unsere Abbildung.

25) Germ. Mus. Nr. 22: schlechter neuerer Bleigufs; Nr. 3700: vortreffliches altes silbervergoldetes Stück mit »Kränzlein« (danach unsere Abbildung). Die Jahreszahl 1610 steht am Armabschnitt. Etwa derselben Zeit wie die Gebsattel-Medaille mag dagegen die ovale Medaille auf Hans Rieter von Kornburg und Kalbensteinberg (am Armabschnitt: »Æ:S: 44«; ich habe bisher leider vergeblich nach dem Geburtsjahr dieses Hans Rieter geforscht) angehören, die sich, wenn auch die Art der Typen etwas abweicht, doch durch die sonstigen Übereinstimmungen als ein kaum zu bezweifelndes Werk von Heinrich Knopf selbst ausweist. (Germ. Mus. Nr. 450 der Medaillensammlung: vortrefflicher alter Bleigufs, einseitig; danach unsere Abbildung, Nr. 1 der Tafel.)

26) Vgl. namentlich NRV. Bd. II, Nr. 1731 f. und 1734.

27) NRV. Bd. II, Nr. 1930.

Patriziermedaillen anzusprechen sein. Von David Musäus hören wir weniger als von Büttner; und wenn es nun auch vielleicht nahe läge, auf ihn als den Verfertiger der Anton Geuder-Medaille und damit zugleich auch wohl unserer Ayrer-Medaille zu raten, und das nur schwer entzifferbare Monogramm auf ersterer kaum ein ernstliches Bedenken gegen diese Annahme aufkommen lassen könnte, so sind doch andere schwerwiegende Gründe vorhanden, die uns — wenigstens soweit es sich um die Ayrer-Medaille handelt — ein »Bis hierher und nicht weiter« zurufen und die sich zugleich drohend gegen unsere ganze Zuschreibung richten. Denn, wie ich schon verschiedentlich anzudeuten gesucht habe: über die Hypothese kommen wir zunächst nicht hinaus; das bringt schon das Gebiet, auf dem wir uns bewegen und das von der eigentlich wissenschaftlichen Forschung erst wenig angebaut ist, unvermeidlich mit sich. Allein man würde Verwirrung stiften anstatt die Kenntnis zu fördern, wollte man eine Hypothese für gesicherte Wahrheit ausgeben, und besser ist es, man gibt der weiteren Forschung die Bahn aufs neue frei, indem man selbst auf die Schwächen der gemachten Aufstellungen hinweist, als dafs man sich gegen solche Schwächen verschliefst oder sie verschweigt. Müssen wir doch auf den weniger betretenen Wegen der deutschen Medaillenkunde schon zufrieden sein, wenn der Gang der Untersuchung, ob vielleicht auch sein Ziel verfehlend, doch nebenher kleine Wahrheiten und Wahrscheinlichkeiten zu Tage fördert.

Der weitaus wichtigste Punkt, der schon lange brennend nach Erörterung verlangt, ist die chronologische Frage. Heinrich Knopf begegnet in den Nürnberger Archivalien erstmalig zum 20. Juni 1599[28]). Es heifst von ihm bei dieser Gelegenheit, dafs man ihn zum Bürgerrecht kommen lassen soll, doch ergibt sich schon aus den späteren Ratsaufzeichnungen selbst, dafs der Künstler gleichwohl nicht Nürnberger Bürger geworden, sondern »Schutzverwandter« geblieben ist, bis er etwa um das Jahr 1610, aus dem seine Aschhausen-Medaille stammt, nach Bamberg übersiedelte, von wo er etwa 1616 nach Frankfurt a. M. zog[29]). Auch in den Meister- und Bürgerbüchern des königlichen Kreisarchivs zu Nürnberg, die ich für die Zeit von 1590—1610 daraufhin durchgesehen habe, findet sich infolgedessen Heinrich Knopfs Name nicht. Wichtiger als die Konstatierung dieses Faktums ist nun aber hier für uns die Frage, wann der Künstler zuerst nach Nürnberg gekommen sein mag. War er, wie sein Vater, der Goldschmied David Knopf von Münster, bereits im Januar 1597 in Nürnberg — David Knopf bat damals darum, »sich wegen habender rechtfertigung an andere ort« begeben zu dürfen[30]), weilte also wohl schon länger in Nürnberg und im September 1598 wird ihm »die inwohnung bifs uf künfftig Ostern (1599) hinaus« noch gestattet[31]) —, dann dürfte wohl zweifellos unsere Zuschreibung hohe Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch

28) NRV. Bd. II, Nr. 1596.

29) Vergl. NRV. Bd. II, Nr. 1467. Anm. und die einschlägigen Ratsverlässe nach dem Register (das allerdings erst in einigen Wochen zur Ausgabe gelangen wird).

30) NRV. Bd. II, Nr. 1467.

31) NRV. Bd. II, Nr. 1551.

nehmen. Kam er aber erst 1599 nach Nürnberg, wie sein Gehilfe Ananias Büttner, löste er gewissermafsen seinen Vater in Nürnberg ab, so wären wir freilich genötigt, uns für unsere Ayrermedaille nach einem anderen Entstehungskreise umzusehen. Denn wie es um die Medaillenforschung und um die kunstgeschichtlichen Zwecken genügende Veröffentlichung des Denkmälerbestandes heute noch bestellt ist, wird man der Stilkritik und Stilvergleichung allein beweisende Kraft noch nicht zuerkennen können.

Dies geht beispielsweise schon daraus hervor, dafs jene Medaille auf Anton Geuder und die übrigen oben behandelten Patriziermedaillons nicht die einzigen sind, die Erman unter dem mehrerwähnten Monogramm zu einer Gruppe zusammengefafst hat. »Ob die guten Medaillen Christoph Fürers von 1602 und 1612«, sagt er am Schlufs des betreffenden Abschnittes, »und die des Hans Volland von 1604 diesem Künstler gehören, bleibt zweifelhaft«. Er hätte als viertes Stück dieser kleinen Gruppe noch die Medaille der Susanna Hallerin, die gelegentlich als Rückseite der Medaille auf den Gemahl der Dargestellten, den vorgenannten Christoph (III.) Fürer, erscheint[32]) anführen können. — Alle diese vier Medaillen — zwei davon sind auf unserer Tafel unter Nr. 10 und 11 wiedergegeben[33]) — scheinen mir indessen nur sehr wenig mit den früher besprochenen ungleich geringeren zu tun zu haben. Ich möchte sie eher — ohne mich freilich hier auf eine ausführliche Begründung meiner Ansicht einlassen zu können — dem Kreise Mathis Carls, allerdings nicht diesem Meister selbst, zuteilen. Namentlich die grofse ovale Medaille Mathis Carls auf Jeronimus Kress von Kressenstein vom Jahre 1596 (Nr. 5 auf unserer Tafel) bietet in Art und Kunst manches Analoge, und den Kreis der Meister, die den Einflufs des fruchtbaren Mathis Carl erfuhren, wird man sich nicht eben klein zu denken haben. Ist doch unter anderen, wie mir scheint, auch jener Monogrammist C. A. hierher zu rechnen, von dem wir eine Medaille Georg Friederichs von Preufsen aus dem Jahre 1586 besitzen, die ich indessen bisher nur aus der Abbildung bei Erman kenne[34]). Der Monogrammist selbst ist vielleicht mit jenem »Conterfetter« Cornelius Addies (oder Addie?) zu identifizieren, den die Nürnberger Quelle 1594 als verstorben erwähnt[35]). Der Umstand, dafs seine Frau die Tochter des Münzwardeins Hans Werner war, läfst wenigstens in diesem »Conterfetter« eher einen Medailleur als einen Porträtmaler vermuten.

Und endlich steht gar noch die ganze Schar der übrigen Nürnberger Medailleure jener Zeit, der zahlreichen Künstler, von deren Schaffen wir uns noch keinerlei sicheres Bild zu machen vermögen, gegen uns auf, um uns zu Gemüte zu führen, wie wenig gerechtfertigt es wäre, wollten wir gerade hier Möglichkeit oder selbst Wahrscheinlichkeit mit Wahrheit verwechseln und

32) Städtischer Besitz, Kress'sche Sammlung Nr. 2135: fein ziselierter Gufs, silbervergoldet; mit geriefeltem Henkel; danach unsere Abbildung, Nr. 11 der Tafel.

33) Nr. 10 (Christoph Fürer von 1602, Rückseite: Wappen) hat die Katalog-Nr. 192 der Medaillensammlung des Germ. Mus.

34) Vgl. Erman, a. a. O. S. 73 und Tafel VIII, 8.

35) NRV. Bd. II, Nr. 1335.

nnsere Vermutung als gesichertes Forschungsresultat hinausgehen lassen. Der tüchtigste unter jenen bisher weniger oder gar nicht bekannten Nürnberger Künstlern war aller Wahrscheinlichkeit nach Johann Philipp von der Pütt aus Dordrecht, der in den Ratsverlässen bald als »Künstler und Wachsbossierer«, bald als »Eisenschneider« bezeichnet wird und in unserer Quelle von 1589—1618 und wohl noch darüber hinaus[36]) vorkommt. Aber auch über sein Schaffen insbesondere als Medailleur sind wir bisher nur äufserst mangelhaft unterrichtet. Und was wissen wir von den Arbeiten des Goldschmieds und Wachsbossierers von Stuttgart Justinus Psalmaier (oder Psolimarius) oder seiner Söhne Justinus, Jakob, David[37]) und Christoph? Was sagen uns die Namen »Hans Grindler von Kulmbach, ein Künstler mit allerlei Bildern[38])« oder »Wolf Brunner von Neustadt a. D., Freikünstler und Brettsteindrucker[39])«? Wie weit sind wir über die Tätigkeit des berühmten Goldschmieds Hans Petzolt als Medailleur oder der anderen Goldschmiede oder auch der verschiedenen Bildschnitzer, der Siegelgraber, Rechenpfennigmacher, Stempelschneider usw. des damaligeu Nürnberg orientiert? War doch das Verfertigen der Medaillen eine freie Kunst, die von jedem, der dazu Geschick zu besitzen glaubte, ohne Handwerks- und Zunftzwang ausgeübt werden durfte.

Angesichts dieser Tatsachen und so vieler noch ungelöster Fragen heifst es allerdings einer unbezeichneten Medaille gegenüber in seinem Urteile sich bescheiden.

36) Die Ausgabe der Ratsverlässe reicht nur bis 1618.
37) Vgl. Erman, a. a. O. S. 92.
38) NRV. Bd. II, Nr. 1008 u. 1028 (z. J. 1589).
39) NRV. Bd. II, Nr. 1285 (z. J. 1593).

TIZIANS HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE

VON
GUSTAV VON BEZOLD.

(Mit zwei Abbildungen.)

Wenige Bilder haben der Erklärung so grofse Schwierigkeiten entgegengestellt, als das unter der Bezeichnung himmlische und irdische Liebe bekannte Gemälde Tizians in der Gallerie Borghese. Die Benennung ist sicher unzutreffend. Neuerdings ist es Überredung zur Liebe genannt worden, auch diese Bezeichnung ist nicht überzeugend. In einer Beschreibung des 16. Jahrhunderts ist das Bild nur Zwei Frauen am Brunnen benannt und man wird gut tun, zu dieser Bezeichnung zurückzukehren, denn man hat sich fast allgemein beschieden, nicht zu wifsen, was das Bild bedeutet und betont, dafs die künstlerische Bedeutung des Bildes dadurch nicht beeinträchtigt werde. Das ist zuzugeben, aber die Frage nach dem Gegenstande des Bildes ist doch für jeden Unbefangenen vorhanden und darf nicht prinzipiell vernachlässigt werden, denn im Thema liegt da, wo es sich um eine freie Erfindung handelt, der letzte Grund der künstlerischen Produktion. Freilich kann der Anstofs nicht nur von konkreten Gedanken, sondern auch von sinnlich vermittelten Anregungen ausgehen. Dies gilt in weitem Umfang für die Landschaftsmalerei. Es hat aber auch in der figürlichen Kunst ganze Epochen gegeben, welche das Weiterbilden an übernommenen Motiven fast ebenso hoch achteten als die originale Erfindung. Reichliche Belege hierfür bietet die antike Plastik, reichliche Belege die nordische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.

Man hat bisher nie daran gezweifelt, dafs das berühmte Bild eine freie Erfindung Tizians sei und dafs ihm irgend eine Sentenz zu Grunde liege;

man erwartet demnach die Aufklärung über den Gedanken des Bildes von einem Fund in der zeitgenössischen Literatur. Ich glaube zeigen zu können, dafs nicht eine Sentenz, sondern eine vorhandene Komposition die Phantasie Tizians angeregt hat. Diese findet sich auf der Rückseite einer Medaille auf Konstantin dem Grofsen, welche um das Jahr 1400 von einem vlämischen oder französischen Künstler gefertigt wurde. Die Medaille ist von Julius von Schlosser im 18. Band des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 22 publiziert und S. 75 ff. besprochen. Ich wiederhole hier nach Schlosser nur das für meinen Zweck Notwendige.

Auf der Vorderseite ist Konstantin zu Pferde dargestellt. Auch diese Seite hat einen kleinen Beitrag zu Tizians Gemälde geliefert, worauf ich zurückkommen werde.

Die Rückseite zeigt eine allegorische Komposition. In der Mitte steht ein Brunnen. Aus der runden Schale erhebt sich eine artischokenartige Pflanze, zwischen deren fetten Blättern eichelartige Früchte herauswachsen, während aus der Mitte das Kreuz aufsteigt, dessen Spitze von vier Wasserspeiern gekrönt ist. Die seltsame Pflanze ist hervorgegangen aus dem Pinienzapfen, dessen häufiges Vorkommen auf Brunnen, insbesondere auf dem Brunnen des Lebens von Strzygowski nachgewiesen worden ist. Zu beiden Seiten der Brunnenschalen sitzen Frauen, die rechts (heraldisch) in faltenreichem Gewand, die links hat um die Hüften ein Tuch geschlagen, das den

Schofs und die Beine verhüllt, ist aber sonst unbekleidet. Sie setzt ihren linken Fufs auf ein Wachtelhündchen. Die Bekleidete weist auf dem Brunnen mit dem Kreuze hin. Was sie andeutet spricht die Umschrift aus: *Mihi absit gloriari, nisi in cruce domini nostri Jesu Christi.* Die andere wendet den Kopf ab und macht mit der Rechten eine abwehrende Bewegung.

Dargestellt ist der Brunnen des Lebens, auf welchen die christliche Kirche hinweist, während sich das Heidentum von ihm abwendet. Die Figuren lassen vielleicht eine etwas abweichende Benennung zu, im Wesentlichen ist Schlossers Erklärung richtig.

Vergleichen wir das Bild Tizians mit der Medaille, so ist wohl der an eine Crux gammata erinnernde Lebensbaum weggelassen und nur die Brunnenschale geblieben, aber ein merkwürdiger Parallelismus in der Gegenüberstellung der Figuren fällt doch sofort ins Auge. Vergleichen wir dann die beiden unbekleideten Frauen, so ist zunächst eine Verschiedenheit wahrzunehmen, die eine wendet sich von ihrer Genossin ab, die andere wendet sich ihr zu und dadurch ist die ganze Richtung des Körpers um etwa 60° verschoben, doch bei näherem Zusehen bemerken wir Übereinstimmungen, welche kaum gefällig sein können. Beide stützen sich auf den Arm nach dem sich das Gewicht des Körpers neigt*) und haben den andern Arm in leichter Biegung erhoben, die symmetrische Vertauschung der Funktion der Arme hebt die Gleichheit des Grundmotivs nicht auf. In der Stellung der Beine ist es nahezu unverändert geblieben, das linke Bein ist gestreckt, das rechte ist mit dem Fufs hinter die linke Wade geschlagen. Tizians Figur ist im Allgemeinen das Spiegelbild von der auf der Medaille. Fast man sie so auf, so ist in der Stellung der Beine rechts und links vertauscht. Erst damit ist eine natürliche Ponderation erreicht. Tizians Frauen sitzen auf einen rechteckigen Brunnentrog, dessen Wand mit Reliefs geschmückt ist. Zwischen menschlichen Figuren ist etwas unvermittelt ein schreitendes Pferd dargestellt, es erinnert nicht nur in seiner Haltung an das Pferd Konstantins von der Medaille, es ist auch wie dieses ein Pafsgänger. Will man den Zusammenhang von Bild und Medaille ablehnen, und die Übereinstimmungen beider als zufällig erklären, so wird man für so viele Zufälligkeiten eine einleuchtende Erklärung geben müssen.

Was hat Tizian angeregt? Der Gedanke der der Allegorie zu Grunde liegt? Er ist auf der Medaille viel klarer ausgesprochen. Was ihn interessiert hat ist gar nicht die Allegorie, er hat sie nicht beibehalten, er hat sie in ihr Gegenteil verkehrt, die nackte Frau ist die aktive, die bekleidete die passive geworden, die Nackte wendet sich mit ausdrucksvoller Bewegung der anderen zu, doch diese blickt teilnahmslos ins Leere. Ist noch ein allegorischer Rest geblieben, so ist er nicht religiöser, sondern humanistischer Natur. Des Meisters Sympathie ist auf Seite der nackten Figur. Die Anregungen, welche die Medaille Tizian gab, liegen ganz auf dem künstlerischen

*) Dieses in der antiken Kunst sehr verbreitete Motiv kommt in der mittelalterlichen und der Renaissance selten vor.

Gebiet, ihn bewegt der Gegensatz zwischen der bekleideten und der nackten Figur. Er schafft keine neue Kombination der beiden, sondern er bildet das gegebene Motiv in seiner Weise aus, er löst den strengen Aufbau der Gruppe auf; sein Bild ist malerisch angeordnet, nach beiden Seiten blickt man in die Landschaft hinaus. Man kann vielleicht im Charakter der beiden Hälften der Landschaft eine Übereinstimmung mit dem der beiden Figuren erkennen; sie werden durch einen in der Mitte stehenden dicht belaubten Baum getrennt, der die Stelle des Lebensbaumes auf der Medaille einnimmt, aber mehr scheidet als verbindet.

Die beiden Frauen, ähnlich an Wuchs und Minen, sind von hoher Schönheit, vorab die nackte. Die eckigen Bewegungen und die schmächtigen Formen des Vorbildes sind zu plastischer Fülle und zu reinster Harmonie der Linien herausgearbeitet. Die Figur ist eine der herrlichsten der gesamten Renaissance. Das Beste aber ist die völlige Unbefangenheit der Auffassung der menschlichen, speziell der weiblichen Gestalt, die lebendige Freude an der reinen Schönheit. Tizian gibt lebende Menschen in der lebendigen Natur, von Licht und Luft umflossen.

Nicht nur die äufseren Formen, nicht nur der Sinn der Allegorie ist unter Tizians Händen ein anderer geworden, die beiden Werke spiegeln in voller Schärfe den Gegensatz der Kunst zweier Epochen, der spiritualistischen des Mittelalters, der humanistischen der Renaissance.

WOLF TRAUT'S GEMÄLDE DER TAUFE CHRISTI IM JORDAN

im Germanischen Nationalmuseum.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Mit einer Doppeltafel.)

In der Gemäldesammlung des Museums sind die oberdeutschen Schulen des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts die am besten vertretene Gruppe. Dafs Nürnberg in dieser wiederum an erster Stelle steht, ist ja schon aus rein lokalen Gründen leicht begreiflich. Trotzdem sind natürlich noch mancherlei Lücken vorhanden. Daher dürfte es mit Freuden zu begrüssen sein, wenn es nun gelungen ist, ein Werk eines bisher nicht vertretenen oder erkannten und — fügen wir gleich hinzu — bisher auch nicht allen bekannten Meisters der Nürnberger, der in ihrer Entwicklung fruchtbarsten deutschen Schule des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, zur Zeit ihrer höchsten Blüte, der Sammlung einzuverleiben.

Es handelt sich um ein grösseres Gemälde mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan von Wolf Traut. Dasselbe trägt in der rechten unteren Ecke das gefälschte Monogramm Albrecht Dürers.

Das Bild tauchte 1903 im Wiener Kunsthandel auf, wo Dr. Max Friedländer von der Berliner Galerie es zuerst richtig bestimmte. Sodann wurde es im Herbst desselben Jahres für das Museum erworben.

Dr. Friedländer war es auch, der auf die nahe Verwandtschaft des Bildes mit dem Artelshofener Altar und einzelnen Nummern des Holzschnittwerkes von Wolf Traut, insbesondere den Abbildungen des Halle'schen Heiligtumsbuches hinwies.

Im Nachfolgenden soll an der Hand der beigegebenen Tafel mit der Abbildung des Bildes dieses selbst näher beschrieben und sein Verältnis zur Kunst seiner Zeit und seines Schöpfers kurz klargestellt werden.

Vor fünfundzwanzig Jahren war von dem Nürnberger Maler Wolf Traut kaum irgend etwas bekannt als die ziemlich dürftigen Notizen bei Neudörfer und die ebensolchen Notizen Naglers[1]). Leicht begreiflich, wenn man die Tat-

1) Die gesamte Literatur über Wolf Traut ist bis zum Jahre 1889 von Georg Hager, in der Kunstchronik 1889, 579 und 597 ff. zusammengestellt. Eine nochmalige sehr sorgfältige Zusammenstellung mit Ergänzungen bis auf die Gegenwart bringt Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Wien (Quellenschriften zur Kunstgeschichte 1904), Bd. 1, S. 141.

sache bedenkt, dafs der Künstler nur einen geringen Bruchteil seiner Arbeiten bezeichnet hat und diese noch dazu in anderen grofsen Bilderfolgen versteckt waren, weiter aber auch die Stilkritik der dem Meister soweit nachstehenden Schüler Dürers noch ziemlich unentwickelt war.

Hatte ja doch erst einige Jahre vorher Moritz Thausings Dürerwerk der Dürerforschung in Deutschland lebendigen und, wie die Folge gezeigt hat, auch sehr fruchtbaren Impuls gegeben. Aufser Hans Süfs von Kulmbach und Hans Schäuffelein hat damals auch kaum einer der Nürnberger Schüler und Zeitgenossen Dürers von Seite der kunsthistorischen Forschung eingehendere Würdigung gefunden. Und wer weifs, ob nicht heute noch Wolf Traut zu den Vergessenen der Kunstgeschichte gehörte, wäre nicht im Jahre 1885 der sogenannte Artelshofener Altar in den Besitz des bayrischen Nationalmuseums gelangt. Der glückliche Nachweis, den Georg Hager führte[2]), dafs wir in diesem Werke das einzige von Neudörfer erwähnte Werk vor uns haben, hat dann eigentlich im Zusammenhang mit den damals zusammengestellten Daten über den Künstler, soweit sie sich aus der Literatur ergeben, ein schärferes Augenmerk auf die eventuelle weitere künstlerische Betätigung des jüngern Traut — bekanntlich war auch sein Vater Hans Traut eine bemerkenswerte Erscheinung in der gleichzeitigen Nürnberger Schule — gelenkt.

Insbesondere ergab die Notiz Neudörffers, dafs er im »Reifsen« besondere Fertigkeit besessen, die Wahrscheinlichkeit, dafs er für die gerade in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts schwunghaft betriebene Herstellung von Holzschnittvorlagen in starkem Mafse gearbeitet habe. Schon Nagler hatte ihm eine kleine Zahl von Holzschnitten zugewiesen, die signiert waren. Die zuerst von Wilhelm Schmidt gemachte Wahrnehmung, dafs sein Monogramm an einem der Abbildungen des Halle'schen Heiligtumsbuches vorkomme und dafs aus stilistischen Gründen ihm die Mehrzahl der dort enthaltenen Holzschnitte zuzuweisen sei, gab zunächst den Anlafs, ihm auch noch weitere Holzschnitte zuzuweisen. Insbesondere war die Zuteilung einer Anzahl von Blättern von der Ehrenpforte Maximilans an Traut von Wichtigkeit. Denn dadurch erhielt neben der Tätigkeit für das Halle'sche Heiligtumsbuch, das im Auftrag des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, des besonderen Gönner Dürers — dessen Kupferstichporträt des Fürsten, der kleine Kardinal, war ihm ja auch vorgedruckt — angefertigt wurde, die nahe Zugehörigkeit unseres Künstlers zum Kreise Albrecht Dürers erst ihre rechte und eigentliche Beleuchtung.

Freilich sind die Rückschlüsse auf die künstlerische Persönlichkeit W. Trauts aus seinen Holzschnitten, noch dazu da es sich nicht um Werke eines höheren künstlerischen Fluges handelt, ziemlich unsichere, die Holzschnitte können nur als Ergänzungen der malerischen Tätigkeit dienen. Das Urteil über die letztere aber war bisher fast ausschliefslich aus dem Artelshofer Altar zu schöpfen, der allerdings sein Hauptwerk zu sein und zu bleiben scheint. Im übrigen war bis zu Hagers verdienstlicher Studie über Wolf

2) S. Wolf Traut und der Artelshofer Altar, Kunstchronik 1889, 579 und 517 ff.

Traut eigentlich nichts bekannt, als ein von Murr als Werk Wolf Trauts erwähntes Epitaphgemälde in der St. Jakobskirche in Nürnberg. Dasselbe gibt in seinem oberen Teil eine Darstellung des jüngsten Gerichts, im unteren die Angehörigen der Familie Murr. Nach den Inschriften ist es 1512 gestiftet, 1570 und 1693 erneuert worden. Das jüngste Gericht ist offenbar bei der letzten Restauration völlig neu gemalt worden, so dafs sich nicht einmal in der Komposition Wolf Traut oder der ihm nahestehenden Kunstrichtung verwandte Züge wiederfinden lassen. Aber auch die Stifterbildnisse sind so übermalt, dafs sie zur Feststellung der künstlerischen Handschrift Wolf Trauts nicht mehr herangezogen werden können.

Gelegentlich der kleinen, anläfslich des ersten 1893 in Nürnberg abgehaltenen kunsthistorischen Kongresses, im Germanischen Museum veranstalteten Ausstellung von Werken aus Nürnberger Privatbesitz wurde zuerst weiteren Kreisen ein signiertes Porträt eines Mannes, möglicher Weise eines Mitglieds der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim, in deren Besitz sich dasselbe noch heute befindet, bekannt. Dasselbe[3]) stellt einen Mann dar in mittleren Jahren, in schwarzer Mütze und grauem, rotunterschnittenem Gewand, von dem eine braune pelzbesetzte Schaube nur die Ärmel frei läfst. Am Hals ist ein reich verbrämter Hemdvorstoss sichtbar. Der Dargestellte hält ein Paternoster in den Händen. Er ist als Halbfigur nach vorn vor einem Vorhang wiedergegeben, links öffnet sich ein Ausblick in eine Landschaft mit Weiherhaus und einem badenden Mädchen. Das Monogramm des Malers befindet sich an dem 54 cm hohen und 42 cm breiten, auf Holz gemalten Bilde unten links. Seither sind Gemälde Wolf Trauts öffentlich bis auf unser Bild nicht bekannt geworden. Wohl aber ist es Dr. Doernhöfer, der Vorstand des Kupferstichkabinetts auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien, der sich seit Jahren mit der Sichtung der Werke der direkten Schüler und Nachfolger Albrecht Dürers befafst, geglückt, eine ganze Reihe von Werken des Künstlers festzustellen. Es soll und darf an dieser Stelle selbstverständlich nicht daran gedacht werden die interessanten Resultate des genannten Forschers, welche er so liebenswürdig war, dem Schreiber dieser Zeilen mündlich mitzuteilen, vorweg zunehmen und wir müssen uns hier darauf beschränken, den Nachweis für die Autorschaft Trauts an unserem Gemälde nachzuweisen, im Übrigen aber auf die künftige Publikation von Dr. Doernhöfers Forschungen vertrösten.

Das vom Germanischen Museum erworbene Bild läfst sich übrigens eigentlich nur mit dem Artelshofener Altar in direkten Vergleich setzen. Es hat eine Höhe von 145 cm bei einer Breite von 115 cm. Es ist auf weiches Holz gemalt, die Technik ist die übliche von Tempera und Ölmalerei, wie sie in Nürnberg seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts üblich war. Aus dem in der Abbildung ersichtlichen oberen Abschlufs läfst sich erkennen, dafs die obere linke und rechte Ecke mit geschnitzten Füllungen versehen war. Leider hat sich der Originalrahmen nicht erhalten. Die Form der

3) S. Katalog der Ausstellung von Kunstaltertümern aus Nürnberger Privatbeitz im Germanischen Museum, Nürnberg 1893, S. 6 f.

Die Taufe Christi im Jordan. Gemälde von Wolf Traut.

Schweifung läfst mit einiger Sicherheit darauf schliefsen, dafs die Umrahmung im Renaissancecharakter hergestellt war, ein Umstand, der für die Datierung neben den noch aufzuführenden Gründen insofern von Wichtigkeit ist, als wir daraus mit einiger Gewifsheit annehmen können, dafs das Bild in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts und in das letzte der Lebenszeit des Künstlers, der bekanntlich 1520 starb, zu setzen ist.

Die charakteristischen äufseren Merkmale der Wolf Traut'schen Malweise lassen sich leicht erkennen. Eine durchgehend helle, lichte, scharf gegen einander abgesetzte Farbengebung ist ihm eigen. Ganz besonders bezeichnend ist die klare helle Luftstimmung in den schwach hügeligen Landschaften, die Art des Baumschlags, besonders aber die Behandlung des hellblauen Himmels mit den weifsen federigen Wölkchen sowohl im Artelshofener Altar, als auf der Taufe Christi.

In der Auswahl seiner menschlichen Typen ist er nicht sehr wählerisch, wir finden ein und dieselbe kleinbürgerlich beschränkte Gesellschaft, manchmal sogar dieselbe Person, wie den kahlköpfigen Alten auf beiden Bildern. Das Anmutigste was er gemalt, sind die beiden Engelsglorien um Gottvater, wobei diejenige des Münchener Werkes, wie überhaupt die ganze Behandlung und Durchführung, die feinere ist. Besondere Vorliebe hat Wolf Traut für schlanke Gestalten, mit kurzem plumpen Halsansatz und verhältnismäfsig kleinen Köpfen. Auch auf die Mundbildung mit den stets etwas voll gebildeten Lippen sei noch hingewiesen. Ein besonderes Kennzeichen sind die fast stereotypen hobelspahnartigen Löckchen bei seiner Haarbehandlung. Die Augen sind, offenbar unter dem Dürer'schen Einflufs weit geöffnet, vielfach mit übermäfsig vergröfserter Pupille, die Bewegungen durchgehend etwas linkisch. Manchmal gelingt es ihm überhaupt nicht einen Vorgang richtig wiederzugeben, wie z. B. die ungeschickte Haltung des Salbgefäfses durch Johannes beweist. Ganz besonders aber hat er seine Eigenart, wie er die Schatten im Fleisch modelliert. Er benützt dazu stets blaugraue, meist parallel gesetzte Striche, die in der Nähe betrachtet geradezu störend wirken, während sie aus der Ferne allerdings ihren Zweck einigermafsen erreichen. Das Verfahren ist ja gerade kein Beweis, dafs Traut ein Feinmaler im Sinne seiner Zeit gewesen ist. Es läfst sich aber erklären aus der vorwiegenden Beschäftigung mit Zeichnungen für den Holzschnitt, mit Federzeichnungen überhaupt, wo diese Art der Schraffierung die naturgemäfse war und ist. Wie er sie auch als Zeichner verwandte, davon gibt die Studie zum Mittelbild des Artelshofener Altar, wesentlich anders gefafst übrigens als die Ausführung, eine klare Vorstellung[4]).

4) Die in der Budapester Nationalgalerie befindliche Zeichnung ist in dem Werk »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina etc.« als Nr. 669 wiedergegeben. Mir scheinen auch die Blätter (bez. als »Unbekannter Meister der oberdeutschen Schule«) Nr. 551, St. Benedikt sich in den Disteln kasteiend« mit dem Wappen der Nürnberger Familie Ketzel, Kupferstichkabinet zu Darmstadt, und Nr. 906 »Freydals Abschied« (Besitzer Fürst von Lichtenstein) auf W. Traut hinzuweisen.

Die »Taufe Christi im Jordan« ist etwas derber und handwerksmäfsiger als der Artelshofener Altar gemalt, soweit die starke und wiederholte Restauration des letzteren heute ein Urteil zuläfst, aber die völlige Gleichheit der eben berührten Merkmale der Malweise würden zur Bestimmung desselben Malers führen, auch wenn nicht die Behandlung der Landschaft, der Luft und des Himmels und endlich am meisten die Vergleichung der beiden Engelsglorien mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes jeden weiteren Zweifel ausschlöfsen. Diese beiden Stücke der betreffenden Gemälde sind nur ganz leicht verschiedene Variationen ein und derselben Darstellungen; bis in das kleinste Detail kann man die Gleichheit der reizend frischen Engelsköpfchen verfolgen. Durch die launige Verwendung derselben als Musikantenchor, welche die ernst feierliche Stimmung der Taufe des Gottessohns wohl den Künstler ausschliefsen liefs, trägt auch hier das Münchener Werk die Palme davon.

Von den einzelnen Personentypen allerdings kehren auf unserem Bilde nur wenige vom Artelshofener Bilde wieder. Aufser dem segnenden Gottvater im Oberteil eigentlich nur der greise kahlköpfige Alte, der hier wie dort in der linken Seitengruppe steht.

Destomehr lassen sich Typen aus dem Halleschen Heiltumsbuch anführen. Hier seien nur die folgenden Beziehungen angeführt, die sich aus dem für die Zitierung bequemeren, freilich nur einen Bruchteil der Holzschnitte enthaltenden Neudruck der Hirthschen Liebhaberbibliothek ergeben und die sich aus dem Original noch wesentlich vermehren lassen. Aus dieser Verwandtschaft, trotzdem es sich ja bei den Zeichnungen nur um Abbildungen vorhandener Gegenstände handelt, geht die Richtigkeit der Zuschreibung des Bildes an Wolf Traut mit aller Sicherheit hervor. Ist doch, worauf auch die später noch anzuführende Vermutung hinweist, jedenfalls das Hallesche Heiltumsbuch und die Taufe Christi ziemlich gleichzeitig entstanden. Während für Christus sich auf S. 19 u. 24 ganz ähnliche Typen insbesondere für die Haarbehandlung finden, erkennen wir den Täufer in dem rechts vom Beschauer am Rand des Blattes stehenden Heiligen auf S. 3 wieder. Für den Engel rechts neben Christus, etwas im Hintergrund vergleiche man den Engel auf S. 21, für die gesamten Engel aber die sehr ähnlichen auf S. 71 und vor allem auf S. 33. Den Frauenkopf links am Bildrand treffen wir auf S. 4 als Samariterin wieder an.

Will man aus den beiden hauptsächlichsten Wolf Traut'schen Werken eine Charakteristik des Künstlers als Maler geben — seine Qualitäten als Vorzeichner für den Holzschnitt dürfen hier unberücksichtigt bleiben — so läfst sich schon jetzt seine Stellung dahin präzisieren, dafs er Hans Süfs von Kulmbach am nächsten kommt. War von der Schüler- und Gehilfengeneration vor der italienischen Reise von 1505 Hans Schäufelein die mächtigste und selbständigste Persönlichkeit, so darf in der zweiten Periode, bis zum Antritt der niederländischen Reise Hans von Kulmbach diesen Platz beanspruchen. Ihm steht, freilich nicht ganz ebenbürtig, Wolf Traut zur Seite. Wir dürfen wohl annehmen, dafs Wolf Traut der Sohn des Hans Traut (Hans von Speyer) und nach der ansprechenden und bei neuerlicher Prüfung wohl noch bestimmter

zu formulierenden Hypothese Thode's[5]) der Schüler seines Vaters gewesen sei. Da Hans von Speyer zuerst 1477 in den Bürgerlisten auftritt, so dürfen wir um diese Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach auch seine Verheiratung ansetzen und damit gewinnt auch die Vermutung Hagers, die derselbe aus der anzunehmenden Gleichaltrigkeit mit dem nach Neudörffer ihm eng befreundeten Peter Vischer dem Jüngeren († 1416) folgert, an Boden. Nach dieser wäre Wolf Traut um 1480 geboren worden und wäre daher etwa 40 Jahre alt im kräftigsten Mannesalter verstorben. Ob die Nürnberger Kunstströmungen auf Wolf Traut ebenso eingewirkt haben wie auf Hans von Kulmbach, ob er mittel- oder unmittelbar in seiner koloristischen Richtung von Jacopo de' Barbari beeinflufst worden, mufs einstweilen dahingestellt bleiben. Wenn wir nach der Erlanger Zeichnung des hl. Sebastian von Hans Traut, dann nach dem ihm wahrscheinlich wenigstens zum Teil angehörenden Hochaltar der Heilsbronner Klosterkirche urteilen dürfen, so war Hans Traut ein der Wolgemutschen Richtung nicht allzu fern stehender Maler, der nur jünger als das Haupt der Nürnberger Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts doch mehr Beweglichkeit der künstlerischen Anschauung hatte und einigermafsen die neue Richtung noch auf sich wirken liefs. Von der alten Richtung ist auch bei seinem Sohne, viel mehr als bei Schäuffelein und Kulmbach, ein beträchtlicher Bodensatz übrig geblieben. Ähnlich etwa, wie bei dem Meister des Schwabacher Altars und mehreren andern eben wegen ihrer sekundären Bedeutung noch nicht bis zur vollen Klarheit erforschten Malern. Was er mit seinen noch an die Wolgemut'sche Werkstatt- und Handwerkstradition anschliefsenden Genossen noch weiter gemeinsam hat, ist die ungleichmäfsige, mehr oder minder sorgfältige Arbeitsweise. Hat ja doch auch Dürer je nach dem bezahlten Preis auch die Qualität der Arbeit bemessen. Wolf Traut hat aber überhaupt die malerischen Darstellungsmittel nicht bis zur letzten damals möglichen Höhe erreicht, nur als Kolorist steht er in der Nürnberger Schule sehr beachtenswert da. Auf die feine Stimmung von Luft und Landschaft auf den beiden hier zunächst in Betracht kommenden Werken wurde schon hingewiesen. In der koloristischen Abstimmung steht die Taufe Christi aber vielleicht noch höher, als das Mittelbild des Artelshofener Altars. Wie geschickt ist der tiefe rotbraune Ton des Mantels Johannis gegen den lebendigen Fleischton im Körper Christi, und ebenso das weifse Engelsgewand gegen den dunkelgrauen Mantel Christi gesetzt. Herrschen im Mittelteil des Bildes grofse ruhige Flächen vor, so seitlich eine reichere Palette in der manichfachen Färbung der Kostüme des Volkshaufens und den farbenschillernden Engelsflügeln. Für ein saftiges Grün, das in den erhöhten Teilen stark ins Gelbe spielt, hat Wolf Traut dabei eine besondere Vorliebe. Weniger glücklich kann insbesondere im Vergleich mit dem Münchener Mittelbild die Komposition genannt werden. Die Anordnung der Handlung war ja eine längst ikonographisch feststehende. Die zusammengedrängten Massen der Gruppen links und rechts verraten wieder die Abhängigkeit von dem Illustrationsgeschmack der Zeit, die, wie auch Dürer selbst, gern mit einer Masse von Köpfen ohne Leiber arbeitete.

5) Die Malerschule von Nürnberg, S. 217 f.

Durch die Kenntnis, die wir von der Tätigkeit Wolf Traut als Zeichner für die grofsen Illustrationswerke unter Dürers Leitung durch W. Schmidts glückliche Konstatierungen erhalten haben, stellt die Frage nahe, in welchem Verhältnis er zu Dürer gestanden habe. Dafs er ein direkter Schüler gewesen, ist möglich, wenn auch nicht gerade wahrscheinlich. Ob wir an eine Werkstattgemeinschaft etwa in den Jahren 1513—1520 denken dürfen, mufs ebenfalls noch unentschieden bleiben.

Die Frage, in welcher Weise Dürer ihm geeignet erscheinende Kräfte an seinen Aufträgen, besonders solchen geringerer Bedeutung heranzog, bedarf ja noch sehr der Klärung. Dafs Dürer Traut in starkem Mafse zur Beihilfe herangezogen, steht aber fest und damit auch in gewissem Sinne die Qualifikation des Malers als einer der tüchtigsten künstlerischen Kräfte seiner Umgebung.

Leider läfst sich über die Geschichte und Herkunft unseres Bildes nicht viel feststellen. Die in den folgenden Ausführungen angegebene Möglichkeit ist vorläufig nichts weiter als eine Möglichkeit, wenn sie auch, wie man ersehen wird, grofser Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt. In den das Heilsbronner Kloster behandelnden Werken des Pfarrer Muck [6]) und des Grafen Stillfried [7]) wird nach der im Nürnberger Kreisarchiv befindlichen Loeserschen Beschreibung der Kirche und ihrer Denkwürdigkeiten aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ein Altar S. Johannis Baptistae aufgeführt. Nach den beiden Autoren wird in den Rechnungen des Klosters in den Jahren 1516 und 1517 bemerkt 1516: ad opus scrinitoris die taffeln Johannis baptistae etc. 118 t (Talente, 8 Talente = 1 fl.); 1517: dem maler an der Tafeln Johannis baptistae 50 fl.; später: in tabula Johannis baptistae dedi 30 fl. Der von 1498 bis 1518 regierende Abt Sebald Bamberger hatte während seiner Regierungszeit nicht weniger als zwölf Altäre teils vollständig neu errichten, d. h. den Altaraufsatz fertigen lassen, teils die vorhandenen Schnitzaltäre neu fassen und mit Gemälden versehen lassen. Wie schon der Vater Hans Traut (Hans von Speyer), so war auch der Sohn Wolf Traut an den malerischen Aufgaben des Klosters, die der Abt Sebald Bamberger der Lösung zuführte und zwar gerade in den Jahren 1513—18 stark beteiligt. Diese Beteiligung des näheren hier auszuführen, verbietet sich allerdings aus den oben angegebenen Gründen. Nun wird weiter von einem Kopisten der Löser'schen Aufzeichnungen berichtet [8]), dafs der Altar Johannis des Täufers, dessen Malereien mit 80 fl. etwa das Doppelte der gewöhnlich dafür aufgewendeten Summe gekostet hatten, für ein Werk Albrecht Dürers gehalten worden sei und offenbar im Zusammenhang mit dieser Attribution im Jahre 1606 nach Prag in die Bildersammlung Kaiser Rudolf II. verbracht worden sei. In der Tat finden sich denn auch (nach Muck) die betreffenden Beträge für den Transport und die Verpackung der Tafel in den Klosteramtsrechnungen verzeichnet. Dafs der Altaraufsatz

6) Georg Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen 1879—80.
7) Dr. R. G. Stillfried, Kloster Heilsbronn, Berlin 1877.
8) Muck, a. a. O. Bd. 1 S. 229 f.

zu Kaiser Rudolf gebracht wurde, weist wohl darauf hin, dafs es sich hier überhaupt nicht um einen Schnitzaltar, sondern nur um ein Altargemälde gehandelt haben wird. Leider wissen wir die weiteren Schicksale des nach Prag geschafften Altars nicht. Die vor einigen Jahren publizierten Regesten aus dem Prager Archiv über die Kunstbeziehnungen des Kaisers Rudolf (in dem Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses) brechen mit dem Jahre 1600 ab und sind seither nicht fortgesetzt worden. Die Sicherheit aber, dafs das Bild von Wolf Traut ist, der zur gleichen Zeit für Heilsbronn arbeitete, dafs es eine anscheinend schon sehr alte Bezeichnung mit dem Dürermonogramm trägt, dafs es weiter sehr wahrscheinlich schon lange in den österreichischen Landen sich befindet, und dafs die Ordenstracht des Donators auf dem Bilde bis auf die kleinste Einzelheit diejenige der Heilsbronner Cisterzienser ist, läfst unserer Meinung nach es sehr wahrscheinlich erscheinen, dafs wir es hier mit dem Altar S. Johannis Baptistae aus Heilsbronn, oder wenigstens mit der Haupttafel desselben zu tun haben[9]). Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, die übrigens in den Jahren 1617 und 1621 an befreundete Adelige noch weitere Altäre von geringerer Bedeutung verschenkten, können schwerlich ohne Kenntnis davon geblieben sein, dafs der Kaiser, ebenso wie die bayerischen Fürsten mit allen Mitteln den Erwerb Dürer'scher Werke anstrebten. Waren sie doch als direkte Nachbarn Nürnbergs wohl in der Lage die betreffenden Verhandlungen mit dem Rat der Stadt erfahren und verfolgen zu können. Dafs unsere Taufe Christi am ehesten unter dem damaligen Gemäldebestand für ein Werk Albrecht Dürers angesehen werden konnte, unterliegt keinem Zweifel. Unter den nicht wenigen Bildern, die mit der künstlerischen Nachfolge Dürers im heutigen Bilderbestand der Heilsbronner Klosterkirche etwas zu tun haben, nimmt es jedenfalls den ersten Rang ein. Aufserdem wäre es einmal nicht der einzige und wohl noch nicht der schlechteste falsche Dürer gewesen, der die kaiserliche Sammlung zu jener Zeit geschmückt hat. Interessant wäre es zu wissen, wann die Monogrammierung vorgenommen worden ist, falls die hier ausgesprochenen Vermutungen sich bestätigten, schon von Seite der Geschenkgeber, — denn dafs die Markgrafen aus Courtoisie dem Kaiser das angebliche Werk seines Lieblingsmeisters überliefsen, dürfte kaum zweifelhaft sein — oder ob die Signierung nach der Hand in Prag vorgenommen wurde. Dafs das Bild später in private Hände gekommen ist, darf, abgesehen von der Wahrscheinlichkeit, dafs früher oder später doch die Wahrheit, dafs es kein Dürer sei, an den Tag gekommen ist, nicht Wunder nehmen. Haben doch die Kunstsammlungen des Kaisers Rudolf bekanntlich nach dessen Tode sich

9) In dem Werke »Eichstätts Kunst, München 1901« berichtet Sebastian Mutzl in einer allerdings sehr unkritisch geschriebenen Führung durch die Sammlungen des Eichstätter Diozesanmuseums (S. 88) mit Bezugnahme auf Mucks Nachrichten ohne nähere Angaben und ohne Begründung von einem Gemälde mit der Enthauptung Johannis des Täufers, das angeblich zu dem 1515 (sic!) gemalten Heilsbronner Altar des Johannes Baptista gehören soll und welches das Zeichen des Hans Schäuffelein trägt. Nach Mutzl trägt es die Jahreszahl 1513 und es ist daraus schon nicht wahrscheinlich, dafs es mit dem 1516—18 als in Ausführung begriffen erwähnten Altar zusammenhängt.

zum grofsen Teile in alle Winde zerstreut. Über die letzten Schicksale unseres Bildes liefs sich nur so viel feststellen, dafs es sich im 19. Jahrhundert in dem Wiener Palais eines ungarischen Grafenhauses befand.

Nicht verschwiegen darf ein Umstand werden, der die Identificierung wesentlich erschwert. Auf drei in den Jahren 1513—18 gefertigten Altären bez. auf den gemalten Flügeln derselben, nämlich dem Ursula- oder Elftausend-Jungfrauenaltar, dem Mauritiusaltar und dem Peter- und Paulaltar, die sich in der Heilsbronner Klosterkirche bis auf den heutigen Tag erhalten haben, ist der Besteller, der mehrfach genannte Abt Sebald Bamberger, in ziemlicher Gröfse und offenbar sehr porträtgetreu knieend dargestellt. Die charakteristische Kopfbildung mit dem zurückgeschobenen Kinn, dem in Folge einer Augenlidlähmung halb geschlossenen linken Auge, die Insignien der Abtwürde, Stab und Inful, vor Allem der Altersunterschied — Sebald Bamberger erscheint als Mann zwischen sechzig und siebzig Jahren — lassen nicht daran denken, dieselbe Person in dem Stifterbild auf unserem Gemälde erkennen zu wollen. Nun wäre, da aus den Rechnungen hervorgeht, dafs der Abt den besagten Johannisaltar nicht aus seiner Privatkasse, sondern aus der des damaligen Bursarius und Nachfolgers in der Abtswürde Johann Wenck hat bezahlen lassen, die Vermutung gerechtfertigt, dafs dieses der Dargestellte ist, was durch das Weglassen der Würdeabzeichen und die Eigenschaft des Heiligen als Namenspatron noch eine weitere Erklärung fände. Allein eine Vergleichung mit der vermutlich von 1520 stammenden von Stillfried abgebildeten Medaille[10]) dieses Johann Wenck, des letzten Abtes vor der Reformation, läfst dies ziemlich unwahrscheinlich klingen. Immerhin ist da wenigstens das Alter der Dargestellten das Gleiche, bei beiderseitiger sehr subjektiver Auffassung die Annahme von Johann Wenck als Stifterbild nicht ganz ausgeschlossen.

Vorsichtig tastend ist im Vorausgegangenen den Spuren der Geschichte des interessanten Bildes gefolgt; vielleicht geben diese Zeilen den Anlafs den Schleier vollends zu lüften. Liegt doch ein eigener intimer Reiz darin, das Leben und Schicksal eines Kunstwerks, das Dornröschen gleich Jahrhunderte geschlafen, wieder der Gegenwart zu neuer Kenntnis zu gewinnen.

10) Stillfried, a. a. O., Abbildungen zur 1. Abteilung, Tafel I.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Otto von Lonsdorf, Bischof zu Passau, 1254—1265. Von Dr. Ulrich Schmid. Würzburg. Verlag von Göbel & Scherer. 1903. 110 S. 8.

Das Bild eines der hervorragendsten Kirchenfürsten in den so sturmbewegten Zeiten des 13. Jahrhunderts hat hier neue Gestalt gewonnen. Diese jüngste Würdigung Ottos von Londorf hat vor den kleineren mit Bischof Otto sich beschäftigenden Programmarbeiten eines E. Eiber (Neustadt a. H. 1895) und Fr. H. Kohler (Burghausen 1902) vorzüglich dies voraus, dafs sie dank der Umsicht des Verfassers auf einem weit reicheren und ergiebigerem Quellenmaterial sich aufbauen konnte. Die mit ersichtlicher Freude am Gegenstand geschriebene und mit dankenswerten Exkursen bereicherte Schrift hat durch allerlei Beilagen antiquarischer Art, besonders aber durch die flotten Illustrationen des Malers R. Schiestl-München eine fast splendid zu nennende Ausstattung überkommen. H. H.

Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Von Christian Scherer. Mit 124 Abbildungen und 1 Tafel. Bd. VIII. der Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Jean Louis Spensel. Leipzig, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger.

Während die Elfenbeinplastik der Spätantike und des Mittelalters in den besten Jahren eifrig und mit gutem Erfolge bearbeitet worden ist, ist die der Barockzeit bisher von der historischen Forschung ziemlich vernachläfsigt worden. Scherers Arbeit ist deshalb mit Dank und Freude zu begrüfsen. Gestützt auf gründliche Studien und genaue Kenntnis des Materials gibt er in knapperen Rahmen eine reichhaltige, wohlgeordnete Übersicht über den Entwickelungsgang dieses Zweiges der Kleinkunst. Nahezu 300 Künstler werden namhaft gemacht und zum Teil eingehend charakterisiert. Der Text wird durch gut gewählte Abbildungen erläutert. Das Buch wird jedem, der Elfenbeinarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts zu bestimmen hat, gute Dienste leisten.

Burg Hornberg am Neckar. Dargestellt und beschrieben auf Grund von Originalaufnahmen und urkundlichen Quellen von Adolf Zeller, kgl. Regierungs-Baumeister, Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt. 1903. In Kommission bei Karl W. Hiersemann, Leipzig. 60 S. Text mit zahlreichen Abbildungen und 11 Tafeln. Gr. fol.

Die Burg Hornberg, deren Geschichte mit dem 11. Jahrhundert beginnt, gibt in ihrer Wehranlage trotz ihres ruinenhaften Zustandes noch heute ein treffliches Bild der Befestigungskunst im 15. und 16. Jahrhundert, aus welcher Zeit sie in der Hauptsache stammt. Zugleich spiegelt sie in architektonischer Hinsicht in natürlicher Frische den Übergang der Spätgotik zur Renaissance wieder. Bei dem manchmal sich rasch ändernden baulichen Zustand zerfallener Burgen früher Zeiten kann eine Arbeit, welche sich eine auf eingehenden historischen und baugeschichtlichen Studien gründende, genaue Beschreibung zum Ziel setzt, von vorneherein nur mit Genugtuung begrüfst werden. Die Darstellung Adolf Zeller's aber verdient noch deswegen besondere Anerkennung, weil sie, sich frei haltend von jeglichen subjektiven Gefühlsäufserungen, nur das rein Objektive

bringt. Sie gliedert sich in klarer Weise in einen historischen und einen beschreibenden Teil. Den Abschlufs bildet eine Zeittabelle, welche die Teile der Burg ihrer Entstehungszeit gemäfs kurz aufführt. Als Anhang werden die auf die Burg bezüglichen Nachrichten in Regesten und Urkunden zusammengestellt. Besonders wertvoll ist das Werk durch seine von der Hand des Verfassers herrührenden, in Photo-Lithographien und Zinkographien wiedergegebenen Zeichnungen. Mit grofser Peinlichkeit ausgeführt, legen sie den heutigen Zustand der Burg für alle Zeiten fest. Dr. Schulz.

Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung von K. G. Stephani II. Band. Der deutsche Wohnbau und seine Einrichtung von Karl dem Grofsen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Mit 454 Textabildungen 8. XII und 706 S. Leipzig 1903; Baumgärtners Buchhandlung.

Dem an dieser Stelle (Jahrgang 1903, S. 206 f.) besprochenen ersten Band des verdienstlichen Werkes ist nach kurzer Frist der zweite, umfangreichere gefolgt. Das Material flofs naturgemäfs in dem nun behandelten Zeitraum weitaus reichlicher und insbesondere sind die Bilderquellen und auch der Denkmälervorrat ein so beträchtlicher, wie sie vor dem Erscheinen des Bandes selbst der Fachmann kaum vermutete. Stephani ist nicht nur ein mit einem eminenten Sammelfleifs, sondern auch mit einem aufserordentlichen Sammelgeschick begabter Gelehrter; sonst wäre ihm diese Riesenleistung — ich verweise nur auf die Zahl der 454 Illustrationen, die fast ausschliefslich älteres Material bringen — auf den ersten Wurf gelungen. Dafs Stephani den sonst nicht zum Profanbau gerechneten Klosterbau in ausgiebigster Weise zur Darstellung der Bauverhältnisse mit herangezogen hat, wird ihm gewifs Niemand verargen. Für die Einteilung, auf die hier nur ganz kurz eingegangen werden kann, ist die natürliche, geschichtliche Gruppierung mit Recht mafsgebend gewesen. Das erste Kapitel behandelt die karolingische noch unter römischem Einflusse stehende Kaiserzeit, das zweite den sich von fremden Einflüssen befreienden nationalen Wohnbau der sächsischen Kaiserzeit. Bilden im ersten die Kaiserpfalzen Karl des Grofsen den Kern der Untersuchungen, so stellt sich diese im zweiten Kapitel schon mehr auf Bauweise der Städte und ihrer Haustypen. In beiden Kapiteln aber ist dem im weiten Sinn gefafsten Hausmobilien eine sehr gründliche Behandlung gewidmet, wie denn ja der Verfasser sich offenbar weniger als Architekturhistoriker, denn als Forscher in deutschen Realien fühlt.

Derselbe hat auch in diesem Bande nicht unterlassen, öfters und nachdrücklich darauf hinzuweisen, dafs das ganze Werk im Wesentlichen eine Materialsammlung zur deutschen Kulturgeschichte speziell der Profanarchitektur und Hauseinrichtung sein soll. Des Weiteren betont er, dafs die Arbeit des Einzelnen, noch dazu, da es sich um einen ersten Versuch handelt, mancherlei Lücken aufweisen werde. Die Frage, die er dabei aufwirft, ob das Resultat zur aufgewandten Mühe in einem irgendwie zureichendem Verhältnisse stehe, mufs aber mit einem lauten und freudigen Ja beantwortet werden. Dafs die fachmännische Kritik nicht an einer, sondern an vielen Stellen Korrekturen wird eintreten lassen, tut dem Wert der Arbeit nicht im Mindesten Abbruch. Zudem ist wohl nur da gefehlt, wo der Verfasser, der in erster Linie literarischer und gelehrter Arbeiter ist, aus den literarischen Quellenstudien, eben der Materialsammlung heraustretend, bezüglich der technischen und formalen Gestaltung Schlüsse zieht, die sich aus dem Quellenmaterial allein nicht begründen lassen. Ich habe da vor Allem die Benutzung der Miniaturen, bezüglich der auf ihnen doch sehr wenig deutlich und daher auch nicht sehr beweiskräftigen Behandlung der Architekturen und des Hausrates im Auge. Die Hauptsache bei der Beurteilung ist aber wohl, dafs wir hier einem Werke begegnen, das wirklich einmal ein ebenso von den Germanisten und Historiker, wie dem Architekten, dem Museumsbeamten und dem Kunsthistoriker gefühltes Bedürfnis erfüllt. Es erleichtert die Arbeit auf den Gebieten des frühen und hohen Mittelalters in einer bisher ungekannten Weise. Aber nicht nur dafür und die übersichtliche Anordnung und klare Form der Darstellung des ungeheueren Stoffes gebührt dem Verfasser der Dank der deutschen Geschichtsgelehrten, auch dafür, dafs er sicher damit, wie er ja auch

selber hofft, der deutschen Altertumswissenschaft die Anregung zur neuen speziellen Forschung gegeben hat. H. St.

Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. Von Dr. Berthold Haendcke, ordentl. Professor der Kunstgeschichte an der Universität zu Königsberg i. Pr. Mit 11 Lichtdrucktafeln und 4 Autotypien. Dresden. Verlag von Erwin Haendcke. 1903. 139 S. 8.

Während man früher mit Recht der deutschen Kunstwissenschaft den Vorwurf einer allzugrofsen Bevorzugung des Auslandes machen konnte, ist jetzt unter dem Einflufs der ihrem Abschlufs sich nähernden Inventarisationswerke ein erfreulicher Wandel eingetreten. Auch Haendckes neueste Arbeit, in der ein bisher noch wenig behandeltes Gebiet der deutschen Kunstgeschichte herausgegriffen wird, basiert in erster Linie auf einem Kunstinventare, dem des Königreichs Sachsen.

In einer fesselnd geschriebenen längeren Einleitung charakterisiert der Verfasser den Boden, aus dem die seltsame Blüte der Barockplastik sprofs. Mit wenigen, sicheren Strichen zeichnet er das Bild jener an Widersprüchen und inneren Gegensätzen reichen Zeit und weist anschliefsend darauf hin, wie diese Eigenart auch in der Plastik deutlich zur Geltung kommt. Er wendet sich energisch gegen die oft ausgesprochene Ansicht, dafs nach der Renaissance in den protestantischen Ländern das künstlerische Leben absterbe. Schon allein infolge der numerischen Bedeutung der in jenen Zeiten entstandenen Kunstwerke müsse man den Vorwurf der Kunstfeindlichkeit zurückweisen, die gewohnheitsmäfsig als eine Folge der neueren Lehre hingestellt werde. Haendcke kommt zu dem Ergebnis, „dafs der Protestantismus als solcher, nachdem eine kurze, leicht erklärbare, schroff ablehnende Zeit überwunden war, keineswegs die künstlerische Produktion der Plastiker ungünstig beeinträchtigt, sondern im Gegenteil gesteigert hat."

Rein künstlerisch betrachtet, befriedigt jedoch in Sachsen diese Zeit nicht völlig; das Handwerkliche überwiegt, wenn auch innerhalb der so gegebenen Grenzen das Durchschnittsniveau trotz äufserst schlechten Steinmaterials ein relativ hohes ist.

Das eigentliche Thema des Werkes zerfällt in drei Abschnitte, die den Schulen von Dresden, von Freiburg und von Schneeberg gewidmet sind. Grundsätzlich werden nur Arbeiten besprochen, deren Schöpfer bekannt oder deren Zuschreibung eine gesicherte ist. So wird die solide Grundlage gewonnen für einen Weiterbau, der hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassen wird, denn Haendckes Darlegungen bieten des Interessanten genug. Besonders hervorzuheben sind die kurzen und treffenden stilistischen Analysen.

Gute Lichtdrucktafeln unterstützen das geschriebene Wort, wie überhaupt die Ausstattung des ganzen Werkes als durchaus vornehm gerühmt werden mufs. W. J.

Joseph Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien. Bulletin de la soziété archéologique d'Alexandrie Nr. 5. Vienne 1902. X. 99 S. mit 68 Abbildungen im Text und 3 Lichdrucktafeln.

Joseph Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstehung. Ein Protest. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1904. VI. 100 S. Preis 1 Mk.

Strzygowski behandelt in dieser Schrift eine Gruppe spätantiker Beinschnitzereien aus Alexandria und die Elfenbeinreliefs an der Domkanzel zu Aachen und schliefst mit einer allgemeinen Betrachtung über hellenistische und koptische Kunst in Alexandria.

Im ersten Teil werden verschiedene in Alexandria gefundene profane und christliche Beinschnitzereien beschrieben und typologisch gruppiert. Im zweiten werden die bekannten Reliefs an der Kanzel im Münster zu Aachen in weit ausgreifender Untersuchung als koptische Arbeiten erwiesen. Damit hat auch diese Crux der Archaeologen ihre feste historische Stellung gefunden. Strzygowskis Beweisführung ist umsichtig und überzeugend, sie läfst sich nicht einfach ablehnen, sondern wer sie nicht annehmen will, wird sie widerlegen müssen.

In der Schlufsabhandlung wird noch eine weitere berühmte Elfenbeinschnitzerei für die Thebais in Anspruch genommen, die Christustafel von Murano, welche jetzt im Museum von Ravenna bewahrt wird. Es ist eine Tafel eines fünfteiligen Diptychons. Strzygowski hat Bruchstücke der zugehörigen zweiten Tafel, einer Marientafel in den Sammlungen Crawford, Botkin und Stroganoff gefunden. Das Diptychon gehört zweifellos dem orientalischen Kunstkreis an, die Lokalisierung kann nur zwischen Syrien und Ägypten schwanken. Strzygowski bringt wenigstens gute Gründe für seine Anschauung bei.

Was nun den allgemeinen Ausblick auf hellenistische und koptische Kunst in Alexandria anlangt, so sind mehr Andeutungen als Ausführungen gegeben. Die vorliegende Studie ist nicht als selbständige Arbeit, sondern als ein Glied in der langen Reihe der Publikationen gedacht, in welchen der Autor die Überflutung des Hellenismus durch den Orient zu erweisen sucht. So vermissen wir eine genauere Charakterisierung der stilistischen Unterschiede zwischen alexandrinischer und koptischer Kunst, welche unschwer zu geben gewesen wäre. Es ist ja richtig, dafs in letzterer die Sinnlichkeit augenscheinlicher ist, aber es hätte doch auch die Art und Weise, in der sie formal zum Ausdruck kommt, kenntlich gemacht werden können.

Strzygowski ist einer der rüstigsten und erfolgreichsten Forscher auf dem dunkeln Gebiete des Übergangs von der antiken zur christlichen Kunst, aber er streut seine reichen Gaben etwas wahllos aus und läfst sie an schwer zugänglichen Orten niederfallen. Nur in ganz wenigen der gröfsten Bibliotheken Europas wird sich die vollständige Serie seiner Publikationen finden. Auch die vorliegende schöne Arbeit hat mehr als billig einen fragmentarischen Charakter und ist in einem Organ erschienen, das naturgemäfs keine weite Verbreitung hat. Wir danken dem Autor, dafs er uns die Ergebnisse seiner Forschungen rasch mitteilt, aber der innige Zusammenhang in dem sie stehen, läfst den Wunsch gerechtfertigt erscheinen, dafs er sie nicht allzusehr in verschiedene Organe zerstreuen möge. Möge es ihm auch gefallen, einmal einen Ausblick zu halten auf das, was er bis jetzt erreicht hat.

Die zweite Schrift des Autors beschäftigt sich mit der Restauration des Münsters zu Aachen, welche — leider nicht ohne Grund — angefochten wird; sie zerfällt in einen theoretischen Teil, in welchem Strzygowski die wissenschaftliche Grundlage für seinen Einspruch zu gewinnen sucht, und in einen polemischen.

Im ersteren weist er den Bau mit guten Gründen dem altchristlich orientalischen Kunstkreise zu und zieht daraus die Folgerung, dafs man der Restauration keine italienischen Vorbilder zu Grunde legen durfte. Völlig zwingend ist der Schlufs nicht, denn der Nachweis, dafs der orientalische Bautypus mit Übergehung Italiens direkt vom Orient nach Gallien und dem östlichen Frankenreich übertragen worden sei, ist nicht in ganz einwandfreier Weise erbracht. Und die interessante Entdeckung, dafs die Wölfin ein hellenistisches Kunstwerk ist, wie der abermalige Hinweis auf den alexandrinischen Ursprung der Kanzelreliefs besagen nicht viel, denn orientalische Kleinkunstwerke sind im frühen Mittelalter in Menge in Europa eingeführt worden, auch an Orten, welche einen baulichen Zusammenhang mit dem Orient nicht hatten. Immerhin sind Strzygowskis Ausführungen eingehender Prüfung wert, und es ist wahrscheinlich, dafs er Recht hat. Auf die ganze Frage der Anfänge der mittelalterlichen Kunst haben seine erfolgreichen Forschungen im Orient ein neues Licht geworfen; sie an dieser Stelle zu prüfen, würde aber zu weit führen.

Gesetzt nun, Strzygowski habe in allen Stücken das Richtige getroffen, ist damit für die praktische Frage etwas gewonnen? Etwas wohl, doch nicht viel, denn die Erhaltung der orientalischen Bauten ist kaum so, dafs sie nach allen Richtungen ausreichend Unterlagen für die Restauration bieten. Nicht nur die orientalische, sondern vor allem die merowingische Baukunst müfsten wir genau kennen, um eine archaeologisch fest begründete Restauration des Aachener Münsters zu machen. Und hier fehlen uns die Denkmäler. Nun hat man sich an römische und ravennatische Vorbilder angeschlossen.

Die Lage war in Aachen eine schwierige. In den Jahren 1719—1730 war das Münster seiner alten Dekoration beraubt und mit modernen Stuckverzierungen versehen worden. Diese wurden 1866 wieder entfernt. Damit war ein Zustand geschaffen worden, welcher nicht bleiben konnte. Aber man hat darin gefehlt, dafs man glaubte die alte Pracht des Münsters wieder erstehen lassen zu können; man hat sich eine unlösbare Aufgabe gestellt. Darüber, dafs die Restauration nach der archaeologischen Seite anfechtbar ist, täuscht sich wohl heute schon niemand, über ihren künstlerischen Wert oder Unwert sind die Meinungen geteilt. Schon in zehn Jahren werden sie es nicht mehr sein. *Sine ira et studio*, aber von tiefem Schmerz bewegt spreche ich es aus: Der Eindruck des Münsters war vor 25 Jahren, als die architektonische Form ohne allen Schmuck nur für sich wirkte, trotz aller Dürftigkeit ein ernsterer und würdigerer als heute. Die Ausschmückung ist nicht gelungen. Nun ist sie nahezu vollendet, man wird die Arbeit nicht unterbrechen und wird fremden unerbetenen Rat weder wünschen noch beachten.

Strzygowski Protest kommt zu spät; dafs er aber ohne Aussicht auf Erfolg seine Anschauung offen ausgesprochen hat, verdient Anerkennung. Die Überzeugung mufs endlich durchdringen, dafs unsere historischen Denkmäler, unter denen das Münster zu Aachen das älteste und ehrwürdigste ist, nicht zu künstlerisch-archaeologischen Experimenten benutzt werden dürfen, dafs da, wo eine Wiederherstellung nötig ist, bescheidene Zurückhaltung die oberste Richtschnur sein mufs. Gustav von Bezold.

Meisterwerke der Malerei. Alte Meister. Herausgegeben von Wilhelm Bode und Fritz Knapp. Berlin, Richard Bong, Kunstverlag. Lief. 1—5, 2.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Prachtwerks, das in 24 Lieferungen 72 hervorragende Werke aus allen älteren Schulen nebst ausführlichem beschreibenden Texte bringen soll, liegt trotz aller Gediegenheit auch der textlichen Bearbeitung nicht auf dieser, auch nicht sehr auf der Auswahl der Blätter, für deren Geschmack und Vorzüglichkeit der Name W. Bodes, des heute wohl hervorragendsten Bilderkenners der Welt, als Mitherausgeber genügend Bürge ist.

Vielmehr liegt derselbe in den eine neue Aera der Reproduktionstechnik für künstlerische Vorlagen bietenden Druckverfahren, einer Kombination der Heliogravüre und der Netzätzung. Wie W. Bode im Vorwort richtig bemerkt, hat die ungeheuer verbreitete billige Autotypie fast nie eine künstlerische Wiedergabe ermöglicht, die einzige gute den Lichtdruck an Tiefe weit übertreffende Reproduktionsart der Heliogravüre war in guter Herstellung aber so teuer, dafs die Erwerbung nur öffentlichen Bibliotheken und reichen Leuten möglich war. Jetzt ist, offenbar durch ein noch nicht näher bekannt gewordenes maschinelles Verfahren, das zuerst meines Wissens in England auftauchte, eine solche Verbilligung eingetreten, dafs sich die Blätter von wunderbarer Feinheit und sammetartiger Tiefe des Tones nicht höher als eine Mark pro Stück stellen. Als Mappenbilder ebenso, wie als Wandschmuck dürfen sie gewifs sein, fortan in den gebildeten Kreisen eine vornehme, kunsterzieherische Wirkung im besten Sinne auszuüben. Die bis jetzt vorliegenden Lieferungen bringen Werke aus den verschiedensten Schulen. Neben Italien (2), Frankreich (1), Spanien (1) und England (2) sind besonders die Niederländer (7) reich vertreten. Von deutschen Meistern sind bisher das Dürersche Holzschuherbildnis in Berlin und das Holbeinsche Porträt des Georg Gisze ebendort in wunderbarer Vollendung wiedergegeben worden. Hans Stegmann.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1903

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Die Bauernstuben des Germanischen Museums. Von Dr. Otto Lauffer-Frankfurt a. M. (Mit 2 Tafeln.) 3

Die Draisine im Germanischen Nationalmuseum. Von F. M. Feldhaus. (Mit 1 Tafel.) 56

Medaillen des medico-historischen Kabinetts. Von Dr. E. W. Bredt 60

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. (Mit 1 Tafel.) 65, 105

Ein Holzrelief aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nach Schongauer B. 7. Von Dr. W. Josephi. (Mit 1 Tafel.) 92

Eine Medico-historische Urkunde. Von Dr. med. Richard Landau, prakt. Arzt in Nürnberg 97

Erläuterungen zu dem im Germanischen Nationalmuseum aufgestellten Teil eines Niedersächsischen Bauernhauses. Von Baurat Prejawa in Salzwedel . 131

Neu erworbene Skulpturen. Von Dr. W. Josephi. 153

Eine Porträtmedaille auf Jakob Ayrer. Von Dr. Th. Hampe. I. und II. 161

Tizians himmlische und irdische Liebe. Von Gustav von Bezold. (Mit 2 Abb.) 174

Wolf Traut's Gemälde der Taufe Christi im Jordan, im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. Hans Stegmann. (Mit 1 Doppeltafel.) 178

Literarische Notizen 60, 101, 187

U. E. Sebald, Nürnberg.

Katalog

der

mittelalterlichen Miniaturen

des Germanischen Nationalmuseums.

Im Auftrage des Direktoriums

verfasst von

Dr. E. W. Bredt

Assistent am
Germanischen National-
Museum.

Mit Abbildungen.

Nürnberg,
Verlag des Germanischen Museums.
1903.

Einleitung.

Die Miniaturensammlung unseres Museums ist eine jener wenigen Sammlungsabteilungen, für die gleich in den ersten Jahren des Bestehens des Germanischen Museums viele und sehr vorteilhafte Ankäufe gemacht wurden.

Das hatte zum Teil seinen guten Grund in den lokalen Handelsverhältnissen Nürnbergs. Die vielen hier ansässigen Feingoldschläger brauchten Pergamentblätter, zwischen denen die Goldblättchen geschlagen wurden. So bildete sich hier ein Haupthandelsplatz für alte Pergamente. — Und gerade dieses neuere Verfahren zur Herstellung von Blattgold wird manche kostbare Probe einer längst vergessenen Goldmalereitechnik zertrümmert haben. Denn für die feilgebotenen verzierten oder besiegelten Handschriften und Urkunden hatte in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts niemand ein gewichtigeres Interesse als die Feingoldschläger, die diese alten Häute dem Gewichte nach ankauften. Hans Freiherr von und zu Aufsefs aber, der Gründer auch der Miniaturensammlung des Museums, wufste diese Ware nach anderem als dem Gewichte zu bewerten. Zwar kaufte er auch dem Gewichte nach Pergamente hier an, doch nur solche, die ihm entweder ein inhaltliches Interesse oder die ihm durch ihren Schmuck einen künstlerischen Wert zu haben schienen. Es darf wohl als Zeichen der Sparsamkeit oder doch der kleinen Mittel des Museumsgründers gelten, dafs selbst unter diesen günstigen Umständen nur wenige ganze Blätter mit Rand- oder Initialschmuck, dagegen meist nur knappe Ausschnitte aus ornamentierten Blättern dem Gewichte nach anzukaufen für wertentsprechend gehalten wurde. Jedenfalls ist dies Verfahren Beweis dafür, wie viel höher das Pergament als die verzierten Teile desselben im Preise standen. So hoch aber für die damalige Zeit das Verständnis und Interesse des Freiherrn v. Aufsefs für ältere Miniaturen zu schätzen ist, so würde gegenwärtig eine Würdigung derselben, ohne Berücksichtigung ihrer Aufgabe zum ästhetischen Ganzen, d. h. mindestens zum ganzen Blatt, das sie zu zieren hatten, einen gewissen Barbarismus bedeuten.

Die anfangs so geringen Mittel des Museums erklären weiter, dafs natürlich noch weniger als ganze Blätter ganze illuminierte Handschriften gekauft wurden. Das gilt insbesondere von den liturgischen. Für literarisch verwertbare Handschriften, noch mehr für Urkunden wurde — jedenfalls von dieser Seite — auf den Nürnberger Pergamentmärkten das meiste Geld ausgegeben.

In den letzten Dezennien hat sich Vermögen und Umsicht zum Vorteil von Anschaffungen seitens des Museums beträchtlich erweitert, sodafs nun nach 50jährigem Sammeln unsere Kollektion von Miniaturen und illuminierten Handschriften, trotzdem sie nur eine kleinere genannt werden kann, einen recht guten Überblick über die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Miniaturmalerei Deutschlands gewährt und auch gute Vergleiche mit der Miniaturmalerei anderer Länder ermöglicht. Ja, obwohl unsere Sammlung begreiflicher Weise nicht von allen gröfseren und kleineren Schulen Proben besitzt und leider nur wenige hervorragende Meisterwerke ihr eigen nennt, mag der Entwicklungsgang dieser Kunst klarer und rascher der Folge unserer Blätter abzulesen sein als gröfseren oder kleineren Sammlungen, in denen die Werke vorauseilender Gröfsen den Verfolg der grofsen Entwicklungsgeschichte erschweren.

So wird schon durch Art und Zahl der im Museum befindlichen Miniaturen dieser referierenden Übersicht Weg und Raum angewiesen. Wer sich im besonderen mit den mittelalterlichen Miniaturen beschäftigt, wird selten Gelegenheit haben, von Meistern zu sprechen, und von grofsen Kunstwerken wird er sehr selten reden dürfen. Ganz entgegen dem konsequenten Entwicklungsgange griechischer Kunst zeigt sich bei uns, dafs in den dienenden Künsten, wie z. B. in der Miniaturmalerei, sehr früh Ansätze zu neuen künstlerischen Gestaltungen (Grotesken) und Gebietserweiterungen und Problemen (Landschaft, Luft) durchaus nur nebensächlich von kleinen, aber kecken Geistern gemacht wurden, ehe dies die grofse Kunst und die grofsen Meister versuchten.

So wird die Betrachtung dieser kleinen Maler kleiner Werke gleichzeitig beachtenswert und notwendig, obwohl so wenig Kunstwerke des Kunstfreundes Augen auf dies Gebiet locken und so wenig Meister die Arbeit des Kunsthistorikers auf diesem Gebiete lohnen. Der griechischen Kunst Entwicklung mag ohne Kenntnis der Vasenmalerei immerhin verfolgbar sein; wer aber den kleinen, naiven, unbeholfenenen und urwüchsigen Randmalereien und Initialzierden der nordischen Kunst fremd gegenübersteht, wird den grofsen künstlerischen Umschwung, der sich im 15. Jahrhundert vollzieht, nicht verstehen können. Denn es wurde nun einmal — und das ist auch psychologisch ohne weiteres für uns einleuchtend — in diesen räumlich, wie dem Werte nach, viel kleineren Kunstwerken weit früher das auszudrücken gewagt, was nachher die grofse Kunst zu so herrlichen, uns jetzt noch nahestehenden Zielen führte. Die Geschichte der selbständigen Genre- und Landschaftsmalerei, die der Groteske, als selbständiges Dekorationsmotiv gedacht, sowie die Geschichte der satirischen Darstellungen, wird immer mehr auf die Miniaturmalerei des früheren Mittelalters zurückgehen müssen, denn hier sind die genetischen Anfänge dieser etwa im 15. Jahrhundert erst selbständig gewordenen Gebiete. Die Miniaturmalerei des Mittelalters diente gleichzeitig technischer Überlieferung und bereitete unbewufst die Erfüllung neuer Aufgaben vor. Schon deshalb wird immer ein grofser Teil der Miniaturen mehr Wert für

die Kulturgeschichte als für die Kunstgeschichte haben, denn wie die künstlerischen Persönlichkeiten die Höhenpunkte der Zeiten bezeichnen, so soll sich die Kunst- und Künstlergeschichte vorzugsweise auf dem engeren Höhengebiete der Kultur, nicht auf den weiten, völkersammelnden Ebenen, den geringen Anhöhen und den Hochebenen aufhalten, die der Kultur- und Zivilisationshistoriker als sein eigentliches Gebiet betrachten mufs.

Es dauert mehrere Jahrhunderte, bis wir beim Verfolg unserer Miniaturmalerei zu Künstlern kommen. Jedenfalls führt die sogenannte angelsächsische Kunst, die vorkarolingische und nachkarolingische eine merkwürdige, völkergemeinschaftliche Sprache. Das geistige Band scheint wenigstens alle nordischen Völker Europas fester zu einem Gemeinsamen verknüpft zu haben, als dies in unserer, Entfernungen lösenden, Zeit der Fall ist. So wird in unserem Kataloge mehr das gemeinsame Fortschreiten der Anschauungs- und Darstellungsweise ins Auge fallen und man wird sich hier um so lieber mit einer nur sehr weiten, landschaftlichen Begrenzung begnügen wollen, als hervorragende und umfangreiche Denkmäler der Miniaturmalerei uns hier fehlen und die Lokalisierung einer Miniatur, die nur entfernt einer bestimmten Schule zuzuweisen wäre, zu Untersuchungen und zu Auseinandersetzungen mit berufenen Forschern auf spezialem Gebiete führen müfste, die nicht im Rahmen und im Interesse vorliegender Arbeit läge, die das Interesse auf ein weites Gebiet lenken, nicht aber auf alle möglichen von ihm ausgehenden Wege und Abwege führen will.

Es mag nun als ein Widerspruch empfunden werden, wenn nach einer Betonung der vorzugsweise kulturgeschichtlichen Bedeutung und Verwertbarkeit der Miniaturen die Katalogisierung, d. h. die Reihenfolge der einzelnen Blätter rein kunstgeschichtlich und stilkritisch bestimmt wird. Anders ist dies aber — wenn ein Bild der Entwicklung in wenig Zügen entworfen werden soll — gar nicht möglich. Am sichersten wird die chronologische Folge und die landschaftliche Eingruppierung auch dieser, nicht von künstlerischen Persönlichkeiten ausgehenden, Denkmäler rein kunstkritisch bestimmt. Wer etwa, wie dies Kautzsch gefordert hat, erst nach philologischer Kritik des illustrierten oder illuminierten Textes die Ornamente zeitlich und landschaftlich zu gruppieren weifs, verrät eine sehr niedrige Meinung von der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Er wird fast ratlos jenen vielen Fragmenten aus geschmückten Handschriften gegenüberstehen, die nichts als den Randschmuck oder das Bild zeigen; auch bei den liturgischen Handschriften mit nur lateinischem Text wird er fast urteilslos sich vorkommen müssen, während er sich unberufenerweise als ein kunsthistorisch scharfer Beurteiler fühlt, wenn er die Malereien einer Handschrift der gleichen Landschaft zuschreibt, wie der Text etwa vermuten läfst. Denn gerade umfangreichere Bücher wurden häufig an einem anderen Orte geschrieben, an einem anderen gemalt; und wenn beides auch an einem Orte geschah, so wird der Kunsthistoriker doch sicher in vielen Fällen erkennen, dafs der Illustrator oder Miniator ein anderer Landsmann war oder den Vorbildern einer anderen Landschaft folgte als der Schreiber.

Bei der Katalogisierung der Miniaturensammlung des Germanischen Museums werden aber alle jene verwertbaren aufserkünstlerischen Bestimmungsmittel für Ort und Zeit die kunsthistorische Gruppierung mit unterstützen. Geschichte und Geschichte der Liturgie, Architektur und Tracht, Schönheitsideal und Mundart, Notenschrift und Paläographie sollen unser kunsthistorisches Urteil bekräftigen helfen — oft genug werden aber diese Angaben weniger uns stützen, als Material geben für Forschungen auf diesen speziellen Gebieten, die in ihrer Gesamtheit erst später einmal eine rein künstlerische Bestimmung der Miniaturen überflüssig machen können. Die hier leitende Stellung der Kunstgeschichte ist überdies ganz dem Geiste und Zwecke der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums entsprechend, denn diese sollen Material und Anregung bieten für alle möglichen Forschungen zur Geschichte des deutschen Volkes, und die einzelnen Abteilungen werden nach dem Gesichtspunkt geordnet, der die beste Übersicht der Entwicklung gewährt.

Ein ausführliches iconographisches Register wird den Wert der Miniaturen für die verschiedenen kulturgeschichtlichen Einzelforschungen dartun können. Leider kann hier das interessante Thema der Maltechnik nicht eingehend berücksichtigt werden. Die Unterscheidung von Deckmalerei und Koloriertechnik möge genügen, solange nicht chemische Untersuchungen genauere Angaben zu etwas mehr als nur Vermutungen über die verwendeten Malmittel machen können.

Am schwierigsten ist für den Kunsthistoriker noch immer eine kurze aber einigermafsen ausreichende Charakteristik des Ornaments. Was sagen denn schliefslich die Begriffe angelsächsisch, karolingisch, romanisch, gotisch u. s. w. dort, wo das Ornament in seiner Ganzheit, wie in seinen einzelnen Teilen so beschrieben sein sollte, dafs man auch ohne Abbildung eine klare Vorstellung davon haben kann? Überdies spielt ja das Ornament so häufig eine völlig selbständige Rolle; es ist je nach dem Orte, den es zu schmücken bestimmt, je nach dem Zwecke auch, den der damit geschmückte Gegenstand erfüllen soll, so verschiedenartig im ganzen wie im einzelnen, dafs die bekannten Stilbezeichnungen völlig unzulänglich sind und auch dann noch unzureichend wären, wollte und könnte man auch für viel kleinere Epochen neue Stilbezeichnungen wählen.

Es ist unhaltbar, bei einer geschichtlichen Würdigung des Ornaments die Klassifizierung nach Stilen beizubehalten. Mit diesem System mufs gebrochen werden, da ja ohnehin die bekannten Stilbegriffe, wo sie einmal ohne weiteres die Art des Ornamentes charakterisieren, jedem geläufig sind. Es werden neue Bezeichnungen geschaffen werden müssen, die, teils weitere, teils engere Begriffe bezeichnend, ein neues System der Ornamentenkunde bilden. Das Bedürfnis nach einem solchen System ist längst gefühlt, das noch wichtiger ist, als eine Art neuer Nomenklatur. die unmöglich ein einzelner erfinden kann.

Den neuen Weg deuten bereits die ganz besonders bei Ornamenten gewählten Bezeichnungen naturalistisch stilisiert, geometrisch etc. an, denn obwohl die beiden ersten, auf Kunstwerke angewendet, immerhin contradictiones

in adjecto genannt werden dürfen, bieten sie doch der Ornamentalbezeichnung eine breitere Basis, als die nur auf bestimmte Zeitlichkeiten zutreffenden Stil benennungen. Ohne weiteres führt die Beschreitung dieses Weges weiterhin dazu, dafs »naturalistische« Ornamentformen, je nachdem sie dem Mineralreich, der Pflanzen- oder Tierwelt entlehnt sind, mit den allgemein bekannten Bezeichnungen für Formen dieser »Reiche« gekennzeichnet werden. Ebenso wird der Begriff »stilisiert« logischer Weise durch den Zusatz beengt werden müssen, im Stile welcher Technik die Ornamentweise gedacht oder abgeleitet worden zu sein scheint. Es ist doch ohne weiteres bezeichnend, wenn gesagt wird, das Ornament sei filigranartig oder textil oder plastisch oder griffelkunstartig stilisiert — kommt überdies noch die bisher geläufige Bezeichnung des Zeitstiles hinzu, so kann bei einiger Übung die Vorstellung schon recht genau präzisiert werden. Denkt man aber an das seltsame Gemisch anthropo- und zoomorpher und pflanzlicher Formen zu einem ornamentalen Gebilde, wie sie insbesondere die romanische Kunst mit fabelhafter Phantasie erstehen liefs, so wird man freilich nachdrücklich daran erinnert, dafs die Bezeichnung der Ornamente auch deren Konstruktion und Zusammensetzung kennzeichnen mufs.

Mit Lichtwarck möchte ich am Ornament unterschieden wissen Gerüst- und Schmuckform, Bindung und Erweiterung. Eine Berücksichtigung dieser vier Bestandteile des Ornamentes ist in erster Linie nötig. Lichtwarck, der in aller Kürze meine Erwägungen in wirksamster Weise unterstürzte und förderte, möchte nun die nicht geradlinigen Gerüst-, Schmuck- und Erweiterungsformen auf folgende 3 krumme Linien zurückgeführt oder von ihnen abgeleitet wissen: Die Spirale, die C-Linie, die S-Linie und A-Linie. Aus diesen primitiven Umbiegungen lassen sich tatsächlich eine Fülle von Erweiterungen ableiten, wenn sie auch keineswegs allein, sondern nur in Verbindung mit jenen zuvor erwähnten Bezeichnungen für stilisierte oder naturalistische Ornament formen, die am einfachsten naturwissenschaftlichen Handbüchern*) zu entlehnen sind, das Gerippe für ein System der Ornamentbestimmung abgeben.

Nach diesen Erörterungen dürfte es möglich sein, unsern Katalog bei aller Kürze zu einem brauchbaren, nicht mifsverständlichen Wegweiser zu unserer Miniaturensammlung, wie durch die Geschichte der nordischen Miniaturmalerei des Mittelalters zu machen.

---

*) Die Artikel »Blattformen« in Meyers oder in Brockhaus Konversationslexikon sind, der knappen Übersicht wegen, sehr zweckdienlich.

Vorbemerkung.

Alle Miniaturen sind, sofern kein anderes Material angegeben, auf Pergament gemalt.

Die im beschreibenden Text vorkommenden, bei den Überschriften in Klammer gesetzten, Nummern bezeichnen die des alten handschriftlichen Katalogs der Miniaturmalereien (Inventarbezeichnung Mm).

Zur Orientierung über die deutsche Literatur zur Geschichte der mittelalterlichen Miniaturmalerei s. das Verzeichnis am Schluss.

8. Jahrhundert.

1 (S. u. D. 1—28). Achtundzwanzig Fragmente eines lateinischen Evangeliars in Uncialschrift mit fünf farbigen Initialen (C, E und A).

Diese ihrer hervorragend schönen Uncialschrift wegen bemerkenswerten Blätter wurden von Zucker-Erlangen im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit N. F. 29. Bd. Jahrgang 1882 ausführlich besprochen. Zucker hat dort den Nachweis erbracht, dafs diese Blätter, trotz des Uncialcharakters des 6. Jahrhunderts, wertvolle Proben Karolingischer Kunst, frühestens aus den letzten Jahrzehnten des 8. Jahrhunderts darstellen.

11. und 12. Jahrhundert.

Wenn auch keines der ältesten Stücke unserer Miniaturen einer der grofsen Schulen angehört, die um die Wende des ersten Jahrtausends so prächtige Denkmäler dieser Renaissance lieferten, so lassen doch unsere kleinen Fragmente zwar nicht die künstlerischen Höchstleistungen jener grofsen Wendezeit, aber den Geschmack und die künstlerischen Traditionen, auf denen er sich aufbaut und dem er lange noch folgte, klar erkennen. Die Initialornamentik der Karolingerzeit lebt noch ganz in der Initiale C (Katalog Nr. 1a, S. u. D. 297), und die Vorliebe für Pracht spricht sich in dem Evangeliar des 11. Jahrhunderts einigermafsen aus. Eine genaue landschaftliche Bestimmung lassen diese Miniaturen ohne eine ins kleinste eingehende Kritik nicht zu, doch darf die Vermutung ausgesprochen werden, dafs die Blätter dieser ersten Gruppe fast alle süddeutschen Ursprungs sind. Der stark ornamentale Charakter, der repräsentative Geist, der aus ihnen spricht, läfst sie uns in Zusammenhang mit jenen Arbeiten der Regensburger Schule bringen, die unter Kaiser Heinrich II. die glänzendsten Miniaturmalereien hervorbrachte. Nur das sehr bemerkenswerte Blatt 4 (Mm 22) dürfte als ein Nachläufer der grofsen west-

deutschen Gruppe, deren Mittelpunkte Reichenau und Trier bildeten, anzusehen sein. Doch darf diese Vermutung umso weniger sicher ausgesprochen werden, als einzelne Ornamentmotive, als auch die Unterbrechung des Rahmens in ganz gleicher Art, gerade der Schule von Emmeram besonders charakteristisch ist. Von italienischem Einfluſs zeugen die Blätter 6 (Mm 172) und 7 (Mm 167). Schon aus unserer kleinen Gruppe geht erfreulicher Weise hervor, wie eine reichere, glänzendere Technik bereits im 11. Jahrhundert in den kleineren Schulen und Klöstern völlig in Vergessenheit geraten war. Doch spricht wohl nicht allein ein Verlust an technischen Fertigkeiten aus diesen Blättern. Es ist zu vermuten, daſs die nun herrschende Vorliebe, gerade die hervortretenden Flächen in Schmuck und Darstellung vom Pergament auszusparen und so von einem nur leicht farbig lavierten Grunde abzuheben, dem neuen Geschmack entsprach, statt der schweren und trotz aller Farbenpracht düsteren Miniaturen nun einen heitereren und leuchtenderen Schmuck den kirchlichen Handschriften zu Teil werden zu lassen. Die Reaktion mag eine bewuſste gewesen sein, denn die leuchtenden Farben, die zur Konturierung des Bandwerks und jeder Zeichnung fast ausschliefslich gewählt wurden, gehen zu konsequent von neuen künstlerischen Tendenzen aus. Nach und nach tritt dann wieder die Deckmalerei in den Vordergrund, doch wird auch sie charakterisiert durch gröſsere Farbenfreudigkeit.

11. Jahrhundert.

1a (S. u. D. 297). Blatt aus einem theologischen Traktat *(Incipit liber quintus: Cum valde occulta sint divina iudicia)* mit Initiale C aus Bandgeschlinge, in zwei symmetrischen Spiralen auslaufend, gebildet. Das Band ausgespart und zinnoberrot konturiert. Schmuckform: mehrfach gelapptes, immer rundlich begrenztes Blatt. Die Verzweigungen immer durch zwei ungleich breite Querstriche betont. Vielfache, regelmäſsige Verflechtungen an den Enden und den breiten Stellen des Buchstabengestelles. Die Zwischenfelder grün oder hellblau laviert. 11. Jahrhundert.

2 (Hs. 29770). Evangeliarium (secundum Matheum) mit umrahmtem Titelblatt, kleinen Initialen in Silber und Gold und goldenen Kapitelüberschriften auf Purpurstreifen. 200 Blatt in jüngerem, rotem Plüscheinband mit Holzdecken. Blattgröſse 258 : 206 mm. Breite des Randes: innen 24, oben 20, auſsen 43, unten 45. Die Lineatur geritzt. 17 Zeilen. Der Textspiegel auf beiden Längsseiten durch geritzte Doppellinie begrenzt. (fo. 2) Titelseite: rechteckig durch 3streifigen Rahmen eingefaſst. Der äuſsere Streifen gold, der innere silbern, der doppelt breite innere Streifen ist ausgespart und mit regelmäſsigem Blattmotiv abwechselnd silber und gold ornamentiert. Die ganze Bildfläche oben hellpurpurn, die untere dunkelpurpurn gefärbt. In der unteren Fläche ein

symmetrisches System von Randranken mit geringem Blattwerk und zwei recht naturalistisch stilisierten Gänsen. Im oberen Teile die beiden grofsen Initialen C V. Die Initialen aus Streifen (golden oder silbern mit zinnoberroten Konturen) gebildet. Als Schmuckform dient ein kurzer, schneckenartiger Blattknauf oder an den Enden ein spitzes Blatt, dessen beide runde Seitenlappen spiralartig umrandet bezw. gerollt sind. Die Füllungen der Zwischenfelder dunkelgrün, hellblau oder zinnoberrot. Alles von sehr geschlossenem Gesamteindruck.

Die Initialen im Text einfacher aber ähnlich gebildet. Sehr dünne Deckmalerei, Aussparungen benutzt. Viel Gold und Silber für die schmalen Streifen verwendet. Angekauft von Kirchner in Neumarkt, 1873. 11. Jahrh.

3 (S. u. D. 3334). Blatt mit 3 Initialen N (zu »Nisi dominus exercitum reliquisset principes Sodomorum« gehörig). D (eus pacis) und V (isio ysai et filii amos) aus einem Missale mit Notenschrift.

Die Initiale im Bandspiralstil. Schmuckform: runde, gerollte Blätter mit oft spitzen Lanzetten, die Verzweigungen durch mehrfache Querstreifen betont. Die Füllungen grün und hellgelb. Verwandt mit Mm 253 (Kat.-Nr. 13) aber früher.

4 (Mm 22 kl. F.). Titelblatt aus einer Pergamenthandschrift: »S. Ambrosii Autperti Sanctorum Ecclesia« (Homilien) mit grofser Initiale B in ganzseitiger, rechteckiger Umrahmung.

Blattgröfse 306 : 220 mm, Rahmen 247 : 185. Rand innen 10, aufsen 30, oben 13, unten 45 mm. Rückseite 2 Kolumnen Text 252 mm hoch, 39 Zeilen, 82—85 mm breit. Die Interkolumne 14 mm. Die Buchstaben neben der grofsen Initiale B in weifser Schrift auf, vermutlich, ursprünglich purpurnem Felde. (cf. über Ambrosius Autbertus Potthast, Bibl. m. aevii.) Der Text auf der Rückseite beginnt mit der Überschrift in abwechselnd roter und schwarzer Kapitale: Sanctorum ecclesia que corpus redemptoris sui est, cuius tu quoque pontificalis ordinis primatū sortitus es inter cetera miracula etc. — Ornament und Figürliches siehe Abbildung S. 11.

Technik: Sehr sparsam in Farbenverwendung und Farbenauftrag. Alles Ornamentale ist mit feuerroter Tinte gezeichnet. Zur Flächenfüllung ist überdies im Rahmen und im Initialgestell dasselbe Rot verwendet. Zwischen dem Bandgeschlinge innerhalb der Initiale sind die Felder in frei symmetrischer Anordnung hellgrün, hellblau und hellgelb laviert. Die Felder in den rechteckigen Bildern an den Ecken des Rahmens sind blafs-grün, der Hintergrund in den Medaillons ganz blafs-blau. Gold ist in ganz dünnem Auftrag nur bei den Nimben und beim Schmucke

der Heiligen, dann da und dort in der Initiale, vorzugsweise zur Betonung der Bindeglieder von Schmuckformen. Verwendung von Silber in dem Bandrahmen der Medaillons.

In den Medaillons sind dargestellt: oben »Sct. Vitus« unten »Sca. Maria«, rechts ein heiliger Bischof, links ein bärtiger Heiliger.

Abb. 1 zu Nr. 4 (Mm. 22).

In den rechteckigen Bildchen, laut Beischrift, oben rechts: »Engelo«, links »G. F.« (?), unten rechts: »Teodor«, links »Cunr.« Kennzeichnend ist in der Behandlung des Figürlichen die Umrandung von Bart und Haar gegen das Gesicht. Bei äufserster Feinheit ausdrucksvolle physiognomische Zeichnung.

Paderborn oder Halberstadt. Abb. Nr. 1 S. 11.

12. Jahrhundert.

5. (Mm 322 kl. F.) Bildinitial H (mit thronender Fürstin) aus einem lateinischen liturgischen Codex mit Notenschrift.

Die Initiale ist nicht auf ein besonderes Feld gelegt. Die beiden Hauptbalken des H bilden oben offene Blätter, unten wird durch ein umgerolltes Blatt ein Sockel angedeutet. Der Querbalken bildet mit zwei vertikal stützenden, ausgesparten Streifen den Thron, auf dem die Heilige sitzt. Die Heilige in frontaler, stark repräsentativer Haltung, hält beide Hände vor die Brust. In der Rechten hält sie eine kleine rote Scheibe (Monstranz?). Die Krone (fragmentiert) ist mit drei (?) Kreuzen geschmückt. Unter der Krone ein regelmäfsig gefalteter Schleier, der das Gesicht und den Hals jedoch frei läfst. Die Faltung des weiten Gewandes ist dem repräsentativen Stile entsprechend fast symmetrisch, immer möglichst ruhig und langlinig. Die Schattierung folgt in grünen, immer schmäler werdenden Parallel-Streifen der eigentlichen Faltenzeichnung. Die ausgesparte, nur durch rot und grün belebte Figur, wirkt durch den sattfarbigen Hintergrund plastischer. Das obere, über dem Thronsitz befindliche Feld ist in zwei grüne und zwei blaue dreieckige Felder so zerlegt, dafs die Längsseiten der Dreiecke Strahlen bilden, die von einem, hinter dem Rücken der Heiligen liegenden Mittelpunkte ausgehen.

Die Ornamentation ist, abgesehen von den Blättern der Initiale eine geometrisch-regelmäfsige. Im Wesentlichen ist alles gezeichnet. Die Zeichnung der Initiale und des Schmuckes an Thron Gewandung in feurigem Rot. Die Faltung ist schwarz gezeichnet, die Schattierung grün. Mit Ausnahme der etwas dicker gemalten Felder ist die Zeichnung nur ganz zart grün und gelblich laviert.

Mitte des 12. Jahrhunderts. Verwandt, aber entwickelter als Mm 172 und 167, was mehr zur landschaftlichen als zur zeitlichen Trennung führt. Gekauft 1894 von H. Helbing in München.

Abb. Taf. I.

6. (Mm 172 kl. F.) Ausschnitt aus einem lateinischen Legendarium mit einer Bildinitial J(ncipit vita S. Bernhardi). Gröfse des symmetrisch ausgebuchteten Initialfeldes 137 : 45 mm. Zwei Textkolumnen mit weiter und steiler Schrift.

Bildstil: Repräsentativ, monumental. Zeichnungstil: Grund nur zweifarbig, blau und grün, vertikal halbiert. Ungewöhnlich reine und grofszügig geschmeidige Linienführung. Die Figur des Heiligen steht ruhig, in voller Vorderansicht. Vor dem ruhigen blauen und grünen Hintergrund hebt sich der Heilige lebendig und würdig ab. Das einfache klassische Gewand bildet nur am Halse und bei den Armen einige nur angedeutete Falten. Auffallend

symmetrisch ist das Gesicht gezeichnet. In festen Kontouren wird das Gesicht von Haupthaar und Bart begrenzt. Auch nach aufsen begrenzen glatte Kontouren den Kopf gegen den dahinter leuchtenden gelben Nimbus. Das Haupthaar scheint in zwei Seitenzöpfchen und einem Stirnlöckchen zusammengefafst zu sein. Der sorgfältig gedrehte Schnurrbart fällt gleichmäfsig an den Mundwinkeln herab. Die Augensterne sind zwei grofse dunkle Punkte. Der Nasenrücken ist nicht angegeben. Die Augenbrauen geben den Nasenansatz, die Nasenflügel das Ende und die Breite der Nase an. Die Ohren sind wie kleine, nach aufsen etwas gebogene Kringel gebildet. Der Heilige hält vor sich einen langen Stock mit Kugelknauf. In der Linken trägt er ein triptychonartiges Gestell. Auf der Brust ist ein langes schmales Täfelchen mit einem nicht mehr leserlichen Namen. Die Hände sind gleichgiltig behandelt. Kennzeichnend daran ist ein kleiner, jedes untere Fingerglied etwas durchquerende Strich. Technik: Federzeichnung in schwarz und rot mit Deckmalerei in grün, blau und gelb für Hintergrund und Nimbus.

Sehr bemerkenswerte Arbeit von bewufst künstlerischer Wirkung. 12. Jahrhundert. Süddeutsch unter italienischem Einflufs. Cf. Mm. 167.

Abb. Taf. II.

7. (Mm 167 kl. F.) Blattfragment mit Bildinitial J. *(In te domine speravi)* aus einem Psalterium ohne Noten. Blatt 318 mm hoch, Randbreite oben 25, unten 60 mm, aufsen 10—15 mm. Textkolumne ca. 70—75 mm breit. Die Schrift steil mit vielen roten Unterstreichungen und sehr vielen Abbreviaturen. Die Überschrift in Kapitalen rot und schwarz abwechselnd.

Die Initiale ist aus zwei nebeneinander gesetzten blauen und grünen nach aufsen konkaven Streifen zusammengesetzt. Darauf die Figur eines stehenden Diakons in dicker roter Federzeichnung. Nur die Ärmel des Untergewandes sind blau bemalt, die Schuhe rot, das Haar gelb-rot. Die Gewandung fällt in vielen graden Vertikalen regelmäfsig und symmetrisch fast über beide Körperhälften herab. Der Diakon hält beide offene Hände vor die Brust ausgebreitet wie im Gebet. Das Ganze von feierlich repräsentativer, koloristisch lebhafter Wirkung, trotz weniger Farben. 12. Jahrh. Jünger als Mm 172.

+ **8.** (Mm 24 kl. F.) Ein bärtiger Heiliger mit Buch, im Portale einer zweitürmigen Kirche mit Dachreiter stehend. Völlig unbeschriebenes Fragment aus einer Pergamenthandschrift. (210 : 55 mm.)

Der Heilige in repräsentativer segnender Haltung, hat etwa $5^1/_2$ Kopflängen. Kopf und Hände grofs und breit. Der Kopf ist äufserst zart gezeichnet aber schlecht modelliert. Der Mund fast punktartig mit zwei kleinen, nach unten geöffneten Bogen für

die Oberlippe. Fast zopfähnlich gestrichelte Haare rahmen rechts und links den Mund ein. Die Faltung ist ebenfalls sehr fein gezeichnet, die Vertikale ist in langen und vielen Parallelen betont. Nur wenig unmotivierte Stoffumbiegungen in der Schenkelgegend.

Bildstil. Jede Andeutung von Vertiefung fehlt, trotz reicher architektonischer Zeichnung.

Das Ornament rein linear, geometrisch, ohne vegetabile oder animalische Anklänge. Einmal als Fries eine fortlaufende Wellenlinie, in Tal und Berg eine Spirale ansetzend.

Technik: Federzeichnung in rot auf Pergament. Für die Fensterhöhlen schwarz und einmal blau verwandt, blaue Linie auch am Nimbus und bei der Zeichnung der Alba. 12. Jahrh.

Abb. Nr. 2 S. 14.

Abb. 2 zu Nr. 8 (Mm. 24).

9. (Mm 120 kl. F.) Pergamentblatt aus einer lateinischen Bibel. Kapitelübersicht zum Evang. Marci. Anfang zum Evangelium S. Lucae.) Zwischen den drei Spatien zwei Kanten.

Blattgröfse 375 : 290. (Aufsen und unten etwas beschnitten.) Randbreite oben: 25, innen 30, aufsen über 26, unten über 17. Die Spatien etwa 330 hoch und 70 mm breit.

Ornamentstil. Das Motiv ist bei allen vier Kanten bezw. Seiten ein regelmäfsig verschlungenes Band, das einen sich nicht verjüngenden Zopf bildet. Mit Ausnahme einer Leiste schliefsen alle Leisten oben wie unten mit einem ganz entfernt an ein Kapitäl erinnerndem Blattwerk ab. Bei Leiste 1 sind ein grünes und ein gelbes Band paarweise mit einem roten und einem blauen Band so verknüpft, dafs sie einen regelmäfsigen Zopf bilden. Das eine Bänderpaar ist schwarz, das andere rot kontouriert. Das Bandwerk läuft auf einem Streifen, dessen freibleibende Zwickel auf der einen Seite blau, auf der andern grün sind. Die kapitälartigen Blattwerke sind rot gezeichnet. Leiste 2 ist aus fünf Bändern gebildet. Drei grüne Bänder — zwei aufsen, eines in der Mitte — laufen in gerader Linie senkrecht. Rechts und links vom Mittelbande läuft ein rotes und ein blaues schwarzkontouriertes Band auf gelbem Felde. Diese laufen in gleichmäfsiger, weiter, eine Ellipse bildender Wellenlinie und treffen sich jeweils auf dem grünen Mittelbande.

Unten sind die farblosen Enden zu einem gemeinsamen Knoten verknüpft, um in dem Blattwerk undeutlich auzulaufen.

Leiste 3 ist nicht gradlinig begrenzt und aus vier weifsen Bändern gebildet. Die Bänder sind so verschlungen, dafs sich immer je zwei in der Mitte kreuzen, wodurch sich das ganze Geflecht am ehesten mit einer Reihe von Ellipsen oder Linsen vergleichen läfst. Die sich ergebenden gröfseren Innenflächen sind meist blau, die kleineren grün ausgemalt. Die Konturierung rot. Die Bänder laufen unten etwas breit aus.

Leiste 4 ist ebenfalls aus vier Bändern gebildet. Die zwei äufseren, leicht gelb getönt, laufen in gerader Linie senkrecht. Die zwei mittleren, weifsen und ebenfalls rot konturierten Streifen laufen in rechtwinkligen Zickzacklinien und kreuzen sich immer in der Mitte in regelmäfsigen Abständen. Die sich ergebenden Felder sind teils grün, teils blauviolett getönt und zeigen eine ganze oder geteilte ausgesparte vierstrahlige Rosette. Der Farbenwechsel der Felder ist ein regelmäfsiger: es ergibt sich immer abwechselnd ein grüner und ein blauvioletter diagonalgestellter Streifen.

Technik. Die glanzlosen aber sehr wirksamen und immer prägnant kontourierten Farbstreifen sind ganz dünn aufgetragen. Es ist nicht von Deckmalerei zu reden. Sehr geschickt sind die Aussparungen verwertet, wogegen die nur in roter Farbe gezeichneten kapitälartigen Blätter für unser Auge da befremdlich und disharmonisch wirken, wo sie grad schwerwirkende Leisten abschliefsen. 12. Jahrh.

10. (Mm 25 kl. F.) Titelblatt mit Stifterbild *(Barthol. abbas)* aus einer Pergament-Hs. der »*exceptiones septem epistolarum canonicarum.*« Blattgröfse: 185 : 118 mm. Bild: 130 : 92 mm. Der obere Rand breiter als der untere, der innere schmäler als der äufsere. Auf der Rückseite der Text in 26 Zeilen bei sehr schmalen Rändern.

Bildstil: repräsentativ, thronend. Der grüne Streifenrahmen wird unten in der ganzen Breite von der Thronstufe überschnitten. Auch sonst ist bei allem Mangel von Perspektive durch die Überschreitung des Rahmens, durch das Schriftband, das weitere Überschreiten der Bildfläche durch den vorgesetzten Abtstab, jedenfalls ein gewifses Raumgefühl bewufst oder unbewufst zum Ausdruck gekommen Siehe im übrigen unsere Abbildung. Farben: Der Rand ist grün, der Hintergrund auf dem ausgesparten Pergament rot diagonal karriert, mit grünem Stern in jedem Felde. Die Casel feuerrot, die Tunika grün, der Thron grün und gelb mit rot und schwarz, für Licht und Schatten der rotausgesägten Schmuckteile des Thrones. Das Buch, die Schnecke des Stabes und die Bordüre an der Tunika silbern. Die Schuhe schwarz mit rotem

Ornamente. Die Fleischteile sind meist ausgespart mit rötlichen oder roten Streifen. Gold nur das Pectorale.

Technik: Mit dicken Farben laviert aufser jenen, pastoser aufgelegten, silbernen Teilen im Bilde. Auf dem Rande, dicht am Rahmen, steht der jetzt unleserliche Name eines Heiligen.

Oberdeutsch.

Dem Bilde nach ist das Blatt aus dem späten 12. Jahrhundert. Abb. Tafel III.

11. (Mm. 173 kl. F.) Blattfragment aus einem lateinischen Pergamentcodex mit Gebeten und Texten zur Messe. Ein Bild darin: Vier Juden von einem Apostel (Petrus?) unterrichtet.

Textkolumne etwa 100—108 mm, der äufsere Rand über 26 mm breit. Der Text sehr grofs mit wenigen Abbreviaturen.

Bildstil: Significativ erzählend. Das Bild ist grad so breit wie die Textkolumne. Unten und auf den Schmalseiten der Bilder umrahmt ein ausgesparter breiterer und ein schmaler roter Streifen das 55 mm hohe Bildchen; oben fehlt also die Umrahmung, was vielleicht Absicht, da dies Bild eine Illustration zu dem darüber befindlichen und abschliefsenden Kapitel bildet. Die Erklärung zu dem Bilde gibt eine noch teils erhaltene gleichzeitige Inschrift auf dem Rande, die etwa sagt: Die Juden bezichtigen die zwölf Boten sie wären trunken, so manche Sprache sprächen sie. Das redet ihnen S. Peter aus. Ungewöhnlich ist der Hintergrund des Bildes: Ein dunkelgrünes Rechteck wird durch einen ausgesparten Streifen von einem um dieses herumgelegten breiten hellgrünen, den ganzen übrigen Hintergrund füllenden Streifen getrennt. Die fünf Figuren sind vom Pergament ausgespart. Alle sind nur bis zur Hälfte sichtbar, nichts überschneidet den Bildrand; die Hüte bezw. der Nimbus berühren diesen genau. Auf der linken Bildseite steht Petrus in dreiviertels Wendung zum Beschauer. Die vier Juden stehen paarweise so hintereinander, dafs die vier Gesichter fast völlig frei zu sehen sind. Die Gesichter fast ganz von vorn. Das eine Auge wird etwas überschnitten von dem Nasenrücken. Die gewisse Unreife der Beobachtung kommt dadurch zum Ausdruck, dafs die dünnere Nasenrückenlinie, auf dem Ende des einen Nasenflügels aufzusitzen scheint. Erste Fixierung des Momentes der Wendung, die gegenüber den bisher genannten Blättern einen künstlerischen Fortschritt bedeutet. Auch die erste Etappe zu neuer koloristischer Behandlung läfst dieses Blatt erkennen. Für die Röte auf den Wangen: ein roter Punkt. Den Schatten der Nase, des Hutes und des Kinnes geben ganz zarte rote Linien wieder. — Alles läfst einen grofsen, sehr entscheidenden Schritt zu kleinlicherer, dafür aber rascheren koloristischen Behandlung erkennen. So wirken die Gesichter farbig durch die roten Striche und Punkte

bei übriger grauer Zeichnung. So die Gewänder: die Untergewänder sind grau, die Obergewänder rot gezeichnet. Dem mehr illustrativen, nicht mehr repräsentativ monumentalen Charakter des Bildes entspricht die unruhige Faltung. Die Falten bilden viele lange, zwar meist parallele und auch symmetrische Linien, aber durch die Ungleichheit der Linienstärke wird auch die Unruhe verstärkt. Der parallelen Faltung entspricht auch die Stilisierung des Haares, das an der Seite des Kopfes vertikal herabfällt, während ein breiter Haarstrang rings um die Ohren gelegt ist. Auch der spitze Bart des einen Juden ist einfach in geraden Parallelen gezeichnet. Der Mund bildet bei allen zwei parallele nach oben offene Bögen. Der eigentliche Mundbogen hat rechts und links einen kurzen, etwa rechtwinkelig, nach unten gehenden Strich. An der Zeichnung der inneren Handflächen fällt die Betonung des Daumenmuskels auf. Die Hände sind der betonten Geste zu lieb, zu grofs.

Technik: Federzeichnung in zwei Farben. Künstlerische Verwertung der Ausparungen.

12. Jahrhundert, letztes Drittel, später als Mm. 172, oberdeutsch.

Abb. Taf. I.

12. (Mm. 30 gr. F.) Blatt aus einem Psalterium mit grofser Initiale R in Bandverschlingungen mit Neumenschrift ohne Linien und Buchstaben (z. B. evovae mit sechs Neumen). Blattgröfse: 460:335 mm, zwei Kolumnen mit 32 Zeilen. 110 mm breit, 393 mm hoch. Der obere Rand kaum 15, der untere und der äufsere ca. 60, der innere und die Interkolumne ca. 25 mm. Regelmäfsige, aber nicht sehr sorgsame Liniatur. An dem äufseren Rand der beiden Textkolumnen Doppelliniatur. Die Initiale nimmt unten die ganze Kolumnenbreite ein, oben ist Raum für die Anfangsbuchstaben des Textes. Kleinere Initialen, in Rot und Blau in Federzeichnung, im Text.

Die grofse Initiale R von ungewöhnlich reiner und einfacher Wirkung. Das Gerüst des Buchstabens, das ebenso wie die ornamentalen Bandverschlingungen ausgespart ist, tritt nicht augenfällig hervor, obwohl die Konstruktion der römischen Kapitale deutlich gewahrt ist. Ein zusammenhängendes System von kleineren und gröfseren Arabesken ist ungemein geschickt in das Gefüge des Buchstabens verteilt. Kleine eingerollte Blättchen sitzen an kurzen Bandstielen ohne besondere Bindeform an. Als Schmuckform tritt meist am Spiralende ein Dreiblatt auf, neben komplizierterem Blattwerk. Der Grund ist ein zartes, kaltes Blau, nur die Felder einiger Spiralen sind hellgrün. In derselben Farbe ist völlig nach aufsen der Buchstabe konturiert. Die Umrandung der Bänder ist zartlinig rot.

Technik: Federzeichnung mit dickerer Lavierung, aber nicht eigentlicher Deckmalerei auf Pergament. Vorzügliches Blatt.

Der Charakter der grofsen Initiale ist der des 11. Jahrhunderts. Die Notenschrift entspricht dieser Zeit. Doch dürfte nach der Schrift des Textes und den kleineren Textinitialen dass Blatt dem Ausgange des 12. Jahrhunderts zuzurechnen sein.

Abb. Taf. IV.

13. (Mm. 253 kl. F.) Beschnittenes Blatt mit Initiale A *(ad te levari)* aus einem Missale mit dreilinigem Neumen (die unterste Linie rot) und Hufnagelnotenzeichen.

Der ins Rechteck komponierte Buchstabe ist aus einem komplizierten Bandgeschlinge gebildet, das nur einmal, oben, in einen Drachen, sonst meist in ein etwa fünfteiliges Blattwerk ausläuft. Die Tendenz Spiralen zu bilden überall. Im innern Felde des Buchstabens acht Spiralen. Das Blattwerk an den Spiralenden umgreift immer das nächste Band. Die Hauptblätter zeigen häufig spiralartig gelegte Zungen, kugelartige Knollen und vielgelappte Ansätze.

Das Farbige gibt diesem Bilde die Ruhe, das Zeichnerische die Belebung. Das ganze Gefüge ist ausgespart, die Zeichnung in grauer Tinte. Die Zwischenfelder sind gelb, blau oder rot gedeckt und zwar immer zusammenliegende Flecken mit gleicher Farbe. Um 1200.

Abb. Taf. IV.

14. (Mm. 232—234 kl. F.) Drei Fragmente von Pergamentblättern aus einem Graduale mit geometrisch konstruierten Initialen (D, D, S) und vierlinigem Neumen mit buchstabenartigen Notenzeichen. Höhe der Neumen 15 mm. Die oberste Linie meist schwarz, die zweite gelb, die dritte schwarz, die vierte rot.

Initialstil. Die Initialen sind auf weifsornamentierte, meist nicht besonders eingefafste Rechtecke gemalt. Die Initialgefüge, aus mehrfach schattierten Bändern mit Blättern an den Enden, sind in freier geometrischer Weise konstruiert. Meist gibt der Kreis den Raum für die innere symmetrische, möglichst konzentrische Ornamentation, die in einem komplizierten sehr systematischen Bandgeschlinge besteht. Die Buntheit der einzelnen Bandstrecken und Blätter, die immer mehrfach schattiert sind, entspricht der reichen, aber sehr stark belebten Komposition. Als Schmuckform erscheint überall das muschelartig gekrümmte, kleingelappte (romanische) Blatt. Der Ansatz von Verzweigungen wird durch die das Hauptband begrenzende Linie getrennt.

Die inneren Felder innerhalb des Buchstabengefüges sind gold gedeckt.

Farben: Grün und feuerrot, lebhaft und rein, alle anderen Farben: blau, purpur, violett, gelb, schmutzig und matt.

Technik: Weifse Deckmalerei. Um 1200.

Abb. von Mm. 234 Taf. IV.

15. (Mm 235 kl. F.) Fragment eines Blattes mit den Initialen P und V. (*per omnia saecula u. Vere dignum*) Canonanfang mit vorhergehenden Responsorien. Aus einer Pergamenthandschrift (Missale) mit Text in 2 Columnen und grofser Schrift. Lineatur 10 mm hoch.

Die Initialen braun und blau auf goldenem Felde. Das Feld recht- bezw. vieleckig durch schmalen Streifen eingefafst.

Das Gefüge der Initialen aus braunschattiertem quallenartigen Streifen gebildet. (Punktierte Linien als weifses Ornament.) Das Gefüge erweitert sich in blaue schmale Streifen, die Spiralen oder doch S-förmige Linien beschreiben, und deren muschelartige Blätter gern den nächsten Spiralstreifen umfassen. Die Bänder sind schwarz konturiert und den sonst schattierten Streifen entsprechend läuft hier neben dem breiten herrschenden Blau ein ganz schmaler hellblauer und ein ebensolcher weifser Streifen.

Das Gold ist dünn auf ganz dünne, kaum das Pergament deckende, graugelbe Untermalung gemalt. Auch sonst ist fast kaum von Deckmalerei zu reden.

Anfang 13. Jahrh. Irrländisch?

16. (Hs. 22 400.) Lektionar in Eichenholzdeckel mit vielen meist einfacheren Initialen. Blattgröfse 268 : 185 mm. Randbreite, innen 28, oben 33, aufsen 60, unten 65 mm. 119 Bl. Auf Fo. 1 grofse Initiale F. (*Fratres scientes quia hora est*) mit dem Brustbild Christi und dem eines Mönches (Schreiber des Buches).

Ornamentstil. Das Gefüge der Initialen aus einfarbigen, doch mehrfach getönten Streifen gebildet. Die Verzweigungen bilden oft ein System von ungleich grofsen Spiralen, die, teils über teils unter die Hauptstreifen gelegt, gedacht sind. Die Verzweigungen der Spiralen sind nie betont, aber das hier etwa ansitzende, andersfarbige Blatt wird vom Hauptband fast bis zum Ansatz durch eine starke Linie, die beim schmalen Blattansatz ein Häkchen bildet, getrennt. Die das Gefüge der Initiale bildenden, meist silbernen oder goldenen Streifen sind an den Enden verschiedenartig verknüpft und werden häufig in der Mitte durch breite Querstreifen zusammengehalten. Als Schmuck-Form ist am häufigsten ein mehrfach gelapptes Blatt, dessen mittlerer Lappen allein spitz ist. Selten an den Enden Drachenköpfe und Fratzen. Hie und da wird das Gefüge einer Initiale durch eine Drachengestalt gebildet oder doch unterstützt. Alle Initialen, abgesehen von denen, die nur in Gold oder Silber ohne Ornamentation ausgeführt sind, sind auf ein blaues oder gelbes, nicht begrenztes Farbenfeld gelegt.

Technik: Sehr dünne Deckmalerei. Aussparungen selten. Die unter die Initialen gelegten Felder sind nur leicht laviert.

Farben: Silber, gold, leuchtendes Rot, zartes blau und grün in verschiedenen Tönen.

Bemerkenswert: Fo. 40 Initiale J *(In diebus illis)* für die Pfingstlection mit einer rotnimbierten Taube.

Fo. 80 v. Die Gestalten Petri und Pauli stehend, der eine mit einem Buch. (Die Modellierung der nur leicht rötlich angetönten Gesichter, Hände und Füfse ist bemerkenswert geschickt berechnet.) Besonders gefeiert werden durch Lection oder Messe S. Laurentius, die 11 000 Jungfrauen. — Am Schlufs ein *Exorcismus salis et aquae.*

Ende 12. Jahrhundert. Fränkisch.

13. Jahrhundert.

Unsere Sammlung illustriert vortrefflich in den wenigen Blättern und Handschriften, die etwa dieser Periode zuzurechnen sind, den sehr bemerkenswerten Wandel in künstlerischer Anschauung und Gestaltung. Im Ornamentalen lebt sich das Alte aus, gleichzeitig tritt die Freude an rein ornamentalen Gestalten deutlich gegen eine lebendig erfafste farben- und lebensfrohe figürliche Darstellung zurück. Die Darstellung des Raumes erfinden jetzt die Illustratoren der vielfachen weltlichen Bücher, die die Literatur beherrschen und den phantastischen Sinn der Leser und Illustratoren anregen. Zwar ist hiervon, was insbesondere die Wiedergabe räumlicher Körper anbelangt, in der kirchlichen Miniaturmalerei — die sich jetzt in ihrer technischen Art für lange Zeit von der profanen Buchillustration trennt — nur wenig zu bemerken, aber wenngleich sie noch meist von der Wiedergabe eines Raumes oder der Landschaft absieht, so erreicht sie doch, trotz des stark konturenhaften Glasmalereicharakters eine plastische Wiedergabe des Figürlichen. Für das Nachklingen des rein ornamentalen Stiles, auch für die noch herrschende Abhängigkeit von alten byzantinischen Vorbildern in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist Nr. 17 (Mm. 28 kl. F.) sehr charakteristisch. Aber wenn der alte Stil in allem Ornamentalem unverkennbar herrscht, so ist die lebendig erfafste Mutter Gottes, die dem Christkinde die Brust darbietet und teilnahmsvoll zu dem vor ihr knienden Donator herabblickt, ein Zeugnis für die jetzt dem Leben näherkommende Malerei des 13. Jahrhunderts, die naturgemäfs an Monumentalität verlieren mufste. Leider läfst sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob das auf dem Blatt genannte »Iberch« das im Osnabrückischen gelegene Kloster Iburg ist. Vorläufig darf dies Blatt jedoch als eine Probe westfälischer Kunst angesehen werden, da an ein anderes Kloster dieses Namens nicht zu denken ist. Die Blätter 18—22 und die Handschrift 56,632 zeigen wertvolle Bilder der grofsen thüringisch-sächsischen Malerschule, die Haseloff näher bestimmt hat. Einer anderen sehr ausgeprägten Schule, hohen Könnens und sehr eleganten Gepräges, gehört das Blatt 23 kl. F. (Mm 122) an. Diese Schule, zu der vorläufig nur wenige Miniaturen zu zählen sind, dürfte einer besonderen Bearbeitung wert sein.

17. (Mm. 28 kl. F.) Blatt mit ganzseitigem Dedikationsbild: Abt vor Maria mit dem Kinde knieend und der Verkündigung Maria auf der Rückseite. Blattgröfse 188 : 139 mm, Bildgröfse 173 : 126 mm. Wahrscheinlich aus einem Brevier.

Das Dedikationsbild zeigt die Maria das Kind stillend, das andere Bild ist ohne alle genrehafte Auffassung. Das Bild ist auf allen vier Seiten durch eine Ornamentkante eingefafst, aber Casel und Alba des Stifters überschneiden sehr weit diesen Rahmen. Nur so äufsert sich das Raumgefühl, statt der Luft Goldhintergrund, Vertiefung nicht gewollt. — Die Figuren sind grofs, fleischig und schlank. Gestus, Augen und Kopfhaltung sehr betont. Die Hände lang bei breiter Handfläche. Das Carnat sehr rot mit dunkelroten Wangen und Lidern. Das Ohr verstümmelt und mehr am Hals als am Kopfe sitzend. Das Haar spärlich und krauslich. Die Mundwinkel sind durch kleine Häkchen anmutig gemacht. Am Dedikationsbild steht in gleicher Schrift: »*wirnherus abbas de iberch*«.

Ornamentstil. Randeinfassung der Bilder meist in Unimalerei mit breiten, weifsen Konturen. System von zwei Reihen C-ornamente ( ). Das Bindeglied fehlt oder ist durch eine kugelartige Erweiterung ersetzt. Jede Blattform fehlt, doch mag dieses Ornament aus einer unverstandenen Palmette hervorgegangen sein.

Technik: Deckmalerei auf Pergament.

Farben: gold, purpur, blau, grün, rot, weifs. Die Farben fast alle nicht rein, aufser dem leuchtenden Feuerrot.

Vermutlich aus dem Benediktinerkloster Iburg bei Osnabrück. Bildstil des 13. Jahrhunderts.

Abb. Taf. V.

18. (Mm. 31 kl. F.) Blatt aus einem Sakramentar mit ganzseitigem Bild auf Vor- und Rückseite. Bethlehemischer Kindermord und Flucht nach Egypten. Bildgröfse 189 : 125 mm. Rand ringsherum ca. 10 mm.

Bildstil: Die Geschichte vom Bethlehemischen Kindermord wird in drei Szenen bedeutungsvoll erzählt. Auch die Flucht nach Egypten wird sehr signifikativ aufgefafst: das Christuskind segnend. Der Rahmen wird mit einziger Ausnahme nie überschritten. Das Zeichnerische herrscht trotz der lebhaften und unruhigen Farbengebung vor. Gewifse Ähnlichkeit also mit Glasbildern. Der Grund gold. Die Tiefe nur durch Überschneidungen bezw. ein Übereinander gegeben.

Die Figuren fast alle gleich grofs, nur die Hauptpersonen bedeutend gröfser. Köpfe und Hände nur da gröfser als normal, wo Gestus oder Blick bedeutsame Rolle spielt. Die Bewegungen alle sehr förmlich und bewufst. Gesichtsfarbe rötlich, Gesichter meist in dreiviertel Ansicht, länglich rund. Die Pupille sitzt meist

ganz in einem Winkel. Die Belichtung meist in grofsen Flächen, darauf wieder die roten Flecken der Wangen, am Kinn entlang ein roter Streifen für den Schatten. So haben die Gesichter alle etwas Maskenhaftes. Regelmäfsig unter dem Mund ein kleineres Strich-Grübelchen für die Unterlippe. Gut beobachtet bei sparsamster Wiedergabe sind die von seelischem Schmerz verzerrten Gesichter der Mütter. Kleine Häckchen an den Brauen lassen hier den Nasenansatz erkennen. Die Falten heben die Glieder und ihre Bewegungen durch zarte Parallelfalten sehr hervor. Die Untergewänder nur durch Farbstriche modelliert. Die Erde fehlt auf dem ersten Bilde ganz, auf dem zweiten ist sie durch gelbe Buckel und grüne, gelbe und blaue schuppenartig ins »Erdreich« eingesteckte Platten umständlich wiedergegeben. Die Füfse berühren aber diesen Boden nicht einmal. Die Bäume mit grünen, glatten Stämmen und an langen Stielen ansetzenden herzförmigen Blättern.

Das Ornament des Rahmens, das an den vier Ecken ein quadratisches Ornament hat, in blafs purpur auf schwarzem Grunde. Das Additionsmotiv auf jeder Rahmenseite des zweiten Bildes ein anderes. Ins lange, schmale rechteckige, schwarze Feld ist in blafspurpur ein breiter Stengel »c« oder gradlinig gelegt, der an der einen bezw. an beiden Schmalseiten scharf rechtwinkelig umgebogen zu einem gekerbten Blatte sich erweitert, dessen Rückseite also wiederum in ganz gerader Linie der Längsseite folgt.

Technik: Deckmalerei auf Pergament. Das Gold auf grün unterlegter plastisch wirkender Fläche ist sehr dünn gemalt. Farben im Bilde: feuerrot und blau, feuerrot und grün, ein ganz blasses violett, schwarz, weifs und gold. 13. Jahrhundert.

Abb. von Mm. 31a: Taf. V.

19. (Mm. 26—27 kl. F.) Blatt mit ganzseitigen Bildern. Mm. 26: Mariae Verkündigung und Geburt Christi. Mm. 27: Christi Gefangennahme und Kreuztragung. Gröfse des sehr beschnittenen Blattes 180 : 120 mm.

Mariae Verkündigung. Rechts Maria stehend, nur der Kopf, leicht nach links geneigt, die Rechte unter dem Mantel leicht hervorgestreckt, macht eine Geste des empfangenden Grufses. Die Linke hält eine kleine Spindel. Links der Engel, auf Maria zuschreitend, der Kopf ist fast von vorn gesehen. Beide Flügel ausgebreitet. Der rechte Arm hoch erhoben zum Gestus des Segnens. In der unter dem Mantel versteckten Linken das grofse Szepter.

Geburt Christi. Maria's sehr grofse Gestalt nimmt in halb liegender Stellung fast die Hälfte des Bildes ein, die sich durch eine diagonale Teilung des Bildes von dem oberen linken zum unteren rechten Eck ergibt. Joseph sitzt ganz am rechten

Rande des Bildes und reicht in einer Schale goldene Früchte. Hinten zwischen zwei Türmen, auf einem bunten Aufbau, das Kind, ganz in ein braunes Tuch eingewickelt. Dahinter unter den Arkaden eines Giebelbaues Ochse und Esel. Hintergrund beider Bilder Gold.

Bildstil: (Die Verkündigung) allegorisch repräsentativ. Die Geburt Christi allegorisch genrehaft aufgefafst. Jedes Bild in breitem Rahmen. Oben und unten ein silberner, seitlich ein goldener Streifen mit blauer oder roter breiter Kontur. Der eine Streifen ist ausgefüllt durch eine Zickzacklinie. Im Zwickel dieser jeweils ein dreigezweigtes, fruchttragendes, gradliniges Ornament. Der andere Streifen zeigt Rankenschmuck. Gerüstform: Wellenlinie. Bindeglieder fehlen. Die Zweige setzen abwechselnd in Berg und Tal an und beschreiben eine C-linie. Überall sprechen die schweren, schwarzen Konturen stark mit.

Im Randschmuck ist Silber und Gold verwendet. Die Technik hier ganz pastos, d. h. das Ornament erhebt sich reliefartig in gleichem Gold bezw. Silber vom Grunde.

13. Jahrhundert.

Lit. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts p. 91.

Mm. 27: Christi Gefangennahme und Kreuzigung.

Gefangennahme. In der Mitte des Bildes Judas, der seitlich an Christus herangetreten ist und ihn von hinten umarmend, küfst. Christus hält den rechten Arm nach unten ausgestreckt und macht nach dem von Kalchas an den Haaren gepackten, knienden Knaben eine segnende Handbewegung. Rechts hält ein Knecht Christi linkes Handgelenk fest. Links Kalchas, das Schwert schwingend. Hinter Christus, wie im Halbkreis angeordnet, Juden mit Spiefsen und Fackeln.

Christi Kreuztragung. Christus geht von links nach rechts, das grofsarmige, aber sehr kurze Kreuz mit grüner, ornamentierter Fufskonsole, auf der linken Schulter. Mit der linken Hand stützt er den rechten Kreuzesarm, die Rechte hält leicht den Stamm. Hinter Christus ein junger Jude, der Christus in der Hüfte zu stützen scheint und mit der erhobenen Linken das Kreuz tragen hilft. Vor Christus schreitet ein weifsbärtiger Jude. Er hält in der Linken eine Geifsel, mit dem rechten Arm hilft auch er das Kreuz tragen. Er streckt die flammenartige Zunge gegen Christus aus.

Selbständige Bilder auf beiden Seiten eines Blattes aus dem gleichen Pergamentkodex wie Mm 26.

Bildstil: Die Erde aus roten, grünen und braunen Buckeln gebildet. Vertiefung im Raume durch Überschneidungen; dagegen

werden die entfernteren Personen kleiner als die näheren dargestellt. — Alles Figürliche ausgeprägt schulartig, insbesondere die Haar- und Gewandbehandlung und die ganz mageren Beine. Die Hände breit und fest, der Zeige- und Mittelfinger ungewöhnlich lang. Das Haar braun, grau oder blau in feinen Parallelstreifen wie rieselndes Wasser stilisiert. Ähnlich die Stoffbehandlung. Um grofse Hauptlinien legen sich die verschiedenen Töne einer Farbe, parallel abgestuft. Die Falten sonst nicht kleinlich behandelt, offenbar sind die dünneren Stoffe der Untergewänder von den dickeren, grofsfaltigeren Stoffen der Obergewänder durch die künstlerische Wiegabe unterschieden. Die Zeichnung der dünneren Gewänder scheinen mehr das farbige Gewirr feiner leichter Stoffe wiederzugeben. Auffallend ist die Modellierung der nackten Kniee: eine C-linienartige Falte. Charakteristisch ist auch für den Miniator die starke Betonung des Handgelenkknochens. In der Zeichnung der Augen fällt eine zwischen den Brauen und dem oberen Lide nicht ganz parallel gehende Linie auf. Es ist alles parallel stilistisch, selbst die Modellierung des roten Gesichts folgt den Augenhöhlen und den Mundwinkeln. Grund golden.

Die Ornamentation ist sehr systematisch und die einzelnen Ornamente scheinen einer Mustermappe entlehnt zu sein. Der Ornamentstreifen ist durch runde Goldflecken, die radartigen Schmuck zeigen, in 4 bezw. 5 Streifen zerlegt. Die Farben dieser immer in Unitechnik. Das Ornamentationssystem beruht deutlich auf Addition. Es kommt vor die Spirale, die Diagonalquadrierung, die Schlangenlinie mit Kreisornamentmotiven, verschiedene Diagonal-Motive und zwei verschiedene in stumpfwinklige Dreiecke hineinkomponierte Blattmotive.

Technik: Deckmalerei sehr glatt verrieben. Das Gold ohne rote Unterlage. Die Farben leuchtend. cf. Nr. 26.

13. Jahrhundert. Thüringisch-sächsisch.

Sicher gehören beide Blätter 26 und 27 zusammen, sie sind zweifellos sogar von einer sehr ausgeprägten Hand.

20. (Hs. 56632.) Psalterium mit Kalendar, ganzseitigen Bildern, Bildinitialen und grofsen Textinitialen. 163 Blatt. Blattgröfse 195 zu 142. Breite des Blattrandes innen etwa 10, oben 13, aufsen 34, unten 40 bis 55 mm.

Ausführliche Beschreibung und Würdigung des Codex gab F. F. Leitschuh in Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum II. Bd. 1887/1889, pg. 246. Leitschuh hält diese Handschrift für eines der bedeutendsten Denkmäler der süddeutschen Malerei des 13. Jahrhunderts, das allerdings zumeist geschickt ältere Vorlagen verwerte.

A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Strafsburg 1897) weist mehrfach auf die Abhängigkeit von dieser Schule hin.

cf. Abbildungen 3—7: Seite 25—29.

21. (Hs. 4981.) Psalterium mit Initialen und zwei ganzseitigen Bildern. (S. Petrus und David).

Blattgröfse 190:130 mm. Breite des Blattrandes innen 25, oben (beschnitten) mehr als 15, aufsen 21, unten 30 mm. (Dieses

Abb. 3.

Randverhältnis ungewöhnlich). Vorm Anfang und am Ende des Missales eine Reihe von Blättern des 15. Jahrhunderts angeheftet. Rohe Arbeit, aber die beiden Figuren neu in der bewegten Haltung. 13. Jahrhundert, zweite Hälfte.

cf. Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule p. 42.

22. (Mm. 258 kl. F.) Fragment eines Blattes aus einer lateinischen Bibel (altes Testament) mit grofser Initiale L *(Locutus est dominus ad moysen)*. Der Fufs der Initiale füllt die ganze Kolumnenbreite aus (120 mm).

Das Gefüge der Buchstaben ist aus einem in Spiralen gelegten Bandgeschlinge und einem rechtwinkligen Bandgeflecht, das fast völlig selbstständig durchläuft, gebildet. Die Schmuckformen sind mehr muschel- als quallenartige Blätter. Die Ansätze der Blätter, die noch nicht die Bänder irgendwie umgreifen, sind nicht ornamental betont. Nur Verzweigungen sind durch Querbänder angegeben. Ein geflügelter Drache bildet den Fuſs der Initiale. Obwohl Hals, Leib und Schweif des Monstrums auch streifenartig

Abb. 4.

behandelt ist, ist es nicht mit dem übrigen, den Buchstaben bildenden Ornament verwachsen. Der goldige Grund ist auf rote Grundierung gemalt. Das ganze Feld ist mit doppelter roter Linie, immer rechtwinklig, aber ganz unregelmäſsig, eingefaſst.

13. Jahrhundert. Thüringisch-sächsisch.

Abb. Tafel VI.

cf. Haseloff, a. a. O. p. 25.

23. (Mm. 122 kl. F.) Ein Blatt aus einer Pergamentbibel mit groſser Bildinitiale J (*In principio creavit deus celum*). Die Initiale ist

länger als die Textkolumne. Initiale 324:28, Kolumne mit 62 Zeilen 280:57, Blattgröfse 370:215 mm. Auf der Rückseite eine etwa 115 mm breite Textkolumne, über deren Mitte aber eine nur 58 mm breite Textkolumne sitzt. Die Randbreiten lassen sich bei dem verschiedenen Textspiegel und dem beschnittenen Blatte nicht gut bestimmen, jedenfalls ist aber die Randbreite innen am geringsten, oben etwas gröfser, unten etwa doppelt so breit und aufsen etwa dreimal so breit. Das Verhältnis ist also etwa 1:1:2:4.

Abb. 5.

Ornamentstil: Verschiedene farbige Bänder mit angesetzten Blättern und Tierköpfen bilden auf goldenem Felde ein sehr belebtes ornamentales Gefüge mit teils daraufgelegten Medaillons, teils vom Bandwerk gebildeten einerseits offenen Halbmedaillons für kleine figürliche Darstellungen.

Das charakteristische für die Bänder, die an beiden Enden in enggerollten Spiralen auslaufen, ist die Färbung, die stets aus dem ganz dunklen Ton auf der einen Seite in etwa drei Abstufungen zu dem hellsten Tone der gleichen Farbe übergeht. Das ganze Gefüge ist so entstanden: In dem sehr langen und schmalen, mit Medaillons geschmückten goldenen J laufen vier Bänder, zwei gelbe aufsen, zwei blaue innen parallel, d. h. alle senkrecht. Die roten, weifs umrandeten Medaillons liegen auf den blauen Bändern. Alle vier Bänder bilden oben und unten -- in dem Querbalken des J — blattbesetzte, gegenseitig ineinander greifende Spiralen. Die beiden äufseren gelblichen Streifen geben gleichzeitig den Rahmen für den Stamm des J und für die nach aufsen offenen Halbmedaillons, von denen je zwei nebeneinander durch eine Rosette verbunden sind. Diese vier Paare Halbmedaillons befinden sich jeweils zwischen zwei Medaillons. Zwei blaue, korrespondierende Spiralen, die meist durch einen Tierkopf mit den Rahmen des Medaillons verbunden sind, umschlingen symmetrisch und von der Mitte ausgehend die beiden blauen senkrechten Bänder und füllen durch Blattwerk die Zwickel der Felder aus. Diese verbindenden Spiralen beleben ungemein das sonst so einfache Gerüst; nur der äufsere Ring ist blau, der innere hellgelb. Die Blätter teils gelb, grün oder orangerot.

Reihenfolge der Darstellungen: 1. (oberstes) Medaillon: Erschaffung der Eva, Adam im Schlaf sitzend. Gott Vater hält schreitend die aus Adams Leib lang vorragende Rippe in der Hand. Evas Halbfigur erhebt sich hinter Adams Seite.

1. Paar Halbmedaillons: links: Die Arche auf dem Wasser mit Noah und einer grofsen Taube. Rechts: Noah gräbt neben einem Baume. — 2. Medaillon: Gott Vater zeigt Adam und Eva den Baum der Erkenntnis. — 2. Paar Halbmedaillons: links: Findung Moses. Rechts: Moses thronend mit den Gesetztafeln. — 3. Medaillon: Sündenfall, Adam links, Eva rechts vom Baume. Die sich um den Baumstamm windende Schlange hat eines Weibes Kopf. — 3. Paar Halbmedaillons: links: Samuel salbt David.

Abb. 6.

Rechts: David die Harfe spielend. — 4. Medaillon: Adam und Eva rechts hinter dem Baum sitzend, fürchten sich vor dem Herrn, der zu ihnen spricht. — 4. Paar Halbmedaillons: Verkündigung Mariae, links der Engel Gabriel in schreitender Stellung mit weit gestreckter Rechte Maria segnend, die im rechten Halbmedaillon leicht gebeugt mit geöffneter Hand dasteht. — 5. Medaillon: Der Engel vertreibt Adam und Eva aus dem Paradiese.

Bildstil: Sehr knapp aber signifikativ erzählend. Hand- und Kopfgeste sehr betont. Nichts als etwa ein Baum (blauer

Stamm mit ovaler geschuppter grüner Fläche für die Krone) oder Wasser (als ein breiter gewellter durchaus nicht begrenzter Streifen) dienen zur stenogrammatischen Andeutung der Landschaft. Niemals irgend ein Bodenstreifen angegeben — selbst bei dem sitzenden Adam und mit dem Spaten grabenden Noah fehlt jede Darstellung des Sitzes oder des Bodens. Dafür allerdings sind die Figuren gern auf den Rand des Bildes gestellt, was zum Teil jedoch als eine willkürliche Überschneidung aufzufassen ist, da jedenfalls der obere Rand des Bildes hie und da überschnitten ist, (ab-

Abb. 7.

sichtliche oder unbewufste Raumerweiterung?). Die Bilder bestehen also der Hauptsache nach nur aus Figuren, die äufserst wirksam auf den glänzenden Goldgrund gemalt sind. Aufser Baum und Wasser zur Kennzeichnung der Landschaft kommt nur zweimal ein grün gepolsterter Sitz vor, aber kaum um zu sagen, dafs der Vorgang sich in einem Innenraume abspielte (Moses mit den Gesetztafeln — David die Harfe spielend). Auffallend konsequent dem Ornamentstil entsprechend sind auch die Baumstämme, deren Struktur bei aller Vereinfachung sehr gut beobachtet ist, meist wie die Bänder bemalt. Drei Töne einer Farbe sind streifenartig, in

einer Abstufung vom dunkleren zum helleren, nebeneinander gesetzt.

Figürliches: Die Figuren etwa normal. (Adam und Eva meist von 6 Kopflängen). Bei Gegenüberstellung von Heiligen und Sterblichen sind die ersteren meist »mächtiger,« breiter und dem Kopf nach jedoch eher kleiner. Die geschlechtslosen, nackten Gestalten sind alle sehnig bei durchaus nicht mageren Formen gezeichnet. Das Carnat fast weifs, die Modellierung braun und flächenhaft, etwas maniriert, aber sehr sorgfältig. Die Köpfe etwas viereckig, der Mund auffallend grofs. Die Hände meist mit langen Fingern bei kleiner Handfläche. Die Faltung der reichlichen antiken Gewänder ist leicht und natürlich. Der Oberschenkel wird gern betont und die Bewegung auch der Gewandung ist fast stimmungsvoll — der jeweiligen Handlung entsprechend. Z. B. ganz ruhig beim zürnenden Gott Vater, überraschend bewegt beim verkündenden Engel, leicht bewegt beim Engel, der Adam und Eva aus dem Paradiese treibt. Das Haar ist leicht gekräuselt und langwellig. Die Nimben sind ganz blafsgelb, bei Gott Vater mit der Kreuzform.

Charakteristisch fällt des Künstlers Neigung auf, immer etwa nah zusammenstehende Figuren so hintereinander zu stellen, so dafs entweder nur die Köpfe, durch Neigung in verschiedem Winkel, der hinter dem ersten Stehenden sichtbar sind, jedenfalls kaum von einem Nebeneinander der Figuren zu reden ist.

In Bild- wie Ornamentstil kommt die konsequente Durchführung eines persönlichen oder lokalen Stiles, der in Komposition und Farbe möglichste Knappheit anstrebt, zu künstlerisch reifem Ausdruck.

Technik: Alles ist in ungemein feiner Deckmalerei auf leuchtend glattem Blattgold gemalt.

Eine Arbeit von gröfstem, künstlerischem Reize und hohem Wert.

1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Abb. Tafel VII.

Am nächsten verwandt ist dieses Blatt dem Evangeliar im Rathause zu Goslar und dem Halberstädter Missale, von E. Dobbert im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen 19. Bd. veröffentlicht. Von sicherer landschaftlicher Bestimmung ist aber ohne eingehenden Vergleich abzusehen, da ein im Stile sehr ähnliches Evangeliar in Aschaffenburg Nr. 13 (Abb. daraus bei Janitschek, Malerei p. 142) süddeutschen, und der Cod. lat. Monac. 838 englischen Ursprungs sein soll.

24. (Mm. 23 kl. F.) Initiale Q auf einem Ausschnitt einer Pergamenthandschrift (Psalterium?) mit nur 3-linigen Neumen und den sog. »Hufnagel«-Notenzeichen. Die mittlere Linie ist rot, von den anderen ist die eine (gelbe) kaum mehr sichtbar. Die rote Linie mit f, die schwarze mit c vorgezeichnet. (*Claves vocis altae.*) Gröfse

des rechtseitigen Feldes, das unten durch ein kleineres Rechteck erweitert wird, 75 : 65 mm. Höhe der Neumen 6 mm.

Ornamentstil: Bandwerk, mit angesetztem Blattwerk, in Spiral- oder C-linien verschlungen. Die Zeichnung tritt durch scharfe Konturwirkung, der, meist in zwei verschiedenen Tönen der gleichen Farbe gehaltenen, Bänder sehr hervor.

Das Feld ist oben grün, unten blau. Der Buchstabe selbst ist in Gold gemalt mit roter Kontur. Die Bindeglieder, die die selbständige bunte Schmuckspirale halten, silbern. Ein nacktes Kind hält ganz weit ausschreitend das Q auf seinem Rücken. Die Rippen und die Muskulatur sind rot bezw. weifs eingezeichnet. Die Umrifslinien des Körpers tiefschwarz. Das Fleisch wirkt, obwohl fast ganz ausgespart, doch rosig fleischig durch die roten modellierenden Schattenlinien. Eine möglichst starke Bewegung ist gewollt, wodurch die Verkürzungen der Glieder verzeichnet wurden. Das Ohr ist nach aufsen gebuchtet.

Technik: Nur das Silber in Deckmalerei, alles übrige auch das Gold nur laviert. Die Aussparungen geschickt zur farbigen Wirkung verwertet.

Sehr sorgfältige Arbeit.

13. Jahrhundert.

25. (Mm 315 kl. F.) Auf einer Seite beschnittenes Blatt mit einer Initiale C *(Cantate domino)*. Das Blatt enthält das Register einer liturgischen Handschrift.

Blatthöhe 330 mm, Kolumnenhöhe 220, Breite ca. 65 mm.

Die Initiale von der Breite einer Kolumne, auf rechteckiges Feld gelegt das Wortteil »*antate*« ist auf blauem Felde dem gelblichroten Felde der Initiale einverleibt. Die Initiale selbst blau in blau, das innere Feld grau, fast schwarz. Zwei farbig schattierte Bänder bilden übereinander je eine Spirale. Am inneren Ende der Spirale je ein kastanienartiges blaues Blatt, dessen lange Blattteile durch die Bänder durchgreifen und die äufserste Spiralkurve von unten aue leicht umgreifen. Diese Blattenden sind auf der Rückseite rot. An den Bandenden einige dreilappige, teils Kleeblattartige Blätter. An den scharfkonturierten Blatträndern sitzen auf ganz fadendünnen Stengeln einige runde goldene Früchte.

Deckmalerei: Das fast völlig abgeblätterte Gold ist auf gelben Grund gemalt.

13. Jahrhundert.

26. (Mm 34 kl. F.) Initiale O mit Verrat und Gefangennahme Christi. Ausschnitt aus einer Pergamenthandschrift mit vierlinigen Neumen und rechtwinkligen Notenzeichen (17 mm h.). Die Initiale ist nicht ganz bewahrt, nur auf einer Seite ist der rechtwinklige Rahmen erhalten, jetzt etwa 62 : 75 mm.

Bildstil: Lebhaft illustrative Komposition im Rund, kleine Bildteile überschneiden den Rahmen. Tiefenwirkung durch Überschneidung und durch Kleinerwerden der entfernteren Figuren! Grund (= Luft) goldig. Boden fehlt ganz.

Figürliches: Gesichter sehr fein durch Blässe und zartes Rot modelliert. Die Haare stromartig gelb und braun gemalt, nicht gezeichnet. Wie der Kopf etwas breites, slavisches hat (auch die Nase ist breit und kurz), so sind die Augen schlitzartig. Die beiden Lider berühren sich nicht, die Brauen sind aber hoch. Die Mundwinkel hängen hinunter und dieses mifsmutige Aussehen wird durch die kürzere Linie unter dem Munde verstärkt. Die Falten der meist zartfarbigen Gewänder schwer, ruhig und malerisch. Hände und Füfse sehr sorgsam gemalt.

Ornament: Das Gerippe des O liegt vertieft als blafsvioletter Ring in dem pastos aufgetragenen Gold. Ein blafs purpurnes Zackenornament läuft am äufseren Rande. In den goldenen Zwickeln, die alle zum Teil abgeschnitten, ein rotes Dreiblatt um weifses Blümchen. Von dem Dreiblatt gehen zwei eichenblattähnliche auf schwarzem, vertieftem Grunde, hellgelb gemalte Blätter aus. (Das Ganze könnte, oberflächlich gesehen, heute mit dem Bismarckschen Wappen verglichen werden.)

Technik: Sehr pastose Deckmalerei auf Pergament. Das hochaufgelegte glänzende Blattgold gibt dem Bilde Reliefwirkung. Der Minator erzielt hierdurch ungewöhnliche Lichter. Die hellgelben Blätter, in der schwarzen Kontur und tief in der Goldfläche liegend, leuchten merkwürdig hervor, ebenso durch die gleiche technische Behandlung die gelben Fackeln im Hintergrund des Bildes.

Fränkisch.

Ein Blatt, das grofse künstlerische Schulung und Überlegung erkennen läfst.

27. (Hs. 21897). Missale mit Bildinitialen und vierlinigem Neumen. Blattgröfse 448 : 320 mm. 279 Blatt. Einband: Holzdeckel mit Pergamentüberzug mit Messingbeschlägen. Reiche Ornamentation des Pergaments (16. Jahrhundert). Breite des Blattrandes innen 40, oben 25, aufsen 70, unten 98 mm.

Ausführliche Beschreibung — auch des Liturgischen — der Handschrift von Essenwein im Anzeiger f. Kunde der D. Vorzeit 1867. Sp. 97 u. f. u. Sp. 129 u. ff.

Bildstil: Die Bilder sind nicht in die einzelnen Initialfelder hineinkomponiert, sondern in den Rahmen, der die ganze Initiale einfafst. Die Initiale überschneidet oder überdeckt also das Bild willkürlich. Die Figuren und die Hauptteile der Figuren sind stark konturiert (Glasmalerstil). Der Boden, auf dem die Fi-

guren stehen, ist nicht wiedergegeben. Alles Räumliche, abgesehen von den menschlichen Figuren, die sehr einfach und gut modelliert sind, fehlt. Die Baldachine, die häufig das Bild nach oben abschliefsen, sind nur zwei dimensional gesehen. Die Vertiefung im Raume wird durch Überschneidung wiedergegeben oder sie wird durch ein Übereinander der Figuren im Bilde für den primitiven, alles in der Fläche sehenden Beschauer, angedeutet. Die Figuren sind grofs und schlank (etwa 7 Kopflängen), in der Bewegung lebendig, aber nicht lebhaft. Die fast immer starklockigen Köpfe

Abb. 8.

sind sehr fein gezeichnet und modelliert. Nasenschatten, Mund und das Grübchen im spitzen Kinn rot angegeben. Die Bischöfe bärtig. Die Figur ist dünn, aber die Handfläche immer auffallend breit. Die Hand spielt keine grofse Rolle im Gestus, wie der ganze Stil weniger signifikativ-allegorisch als lebendig und fast illustrativ ist.

Ornamentstil. Die goldenen Felder der Initialen sind von gradlinigen und immer rechtwinklig sich treffenden roten oder blauen Streifen eingerahmt. Der Initialkörper wird meist aus bauchigen

Streifen, die häufig genug Schlangen mit Drachenköpfen bilden, zusammengesetzt. Die Schlangenkörper mit regelmäfsig gruppierten mehrfach konzentrischen Streifringen ornamentiert. Charakteristisch das Auslaufen und Verzweigen der kleineren bunten Drachen wie der gröfseren in Formen des Pflanzenreiches. Doch kommt eine Vermischung mit anthropomorphen Formen nicht vor. Das Blatt ähnelt zumeist dem Feigen- oder dem Weinblatt, als Rosette dient oft eine kornblumenähnliche Form. Als kleinere Schmuckform ist häufig das Muschelblatt angewandt.

Abb. 9. K[illegible]-

Technik. Deckmalerei. Das glänzende Gold auf weifsen Grund gelegt. Die Farben satt und leuchtend aus dem Goldgrund hervortretend.

Heilige, die durch besondere Lektionen in diesem Codex gefeiert werden, sind h. h. Agnes, Apollinaris, Dominikus, Fabian und Sebastian, Katharina, Margarete, Maria Magdalena, Nikolaus.

Aus einem Dominikanerinnenkloster. Ende 13. Jahrhunderts. Abbildungen 8, 9, 10, S. 33, 34, 35.

28. (Mm. 316 kl. F.) Initiale R aus einem liturgischen Codex mit vierlinigen Neumen und hufnagelartigen Notenzeichen. Die zweite Linie von oben gelb, die vierte rot.

Die Initiale blau in blau auf goldenem Felde. Das Feld ist durch einen breiten, hellgrünen, zweifachschattierten und weifsgeblümten Streifen, der an zwei Ecken des Rechtecks durch kleine rote Quadrate zusammengehalten wird, umrahmt.

Der Buchstabe R ist rein geometrisch ornamentiert. Der Hauptbalken ist durch Rechtecke, die durch Rosetten ausgefüllt werden, ornamentiert. Die beiden Schleifen des R sind geschlitzt, an den breitesten Stellen derselben erscheint also in der Mitte der Goldgrund. Das Ornamentmotiv für die Füllung des Feldes ist die Bandspirale, an die kleine rote oder grüne muschelartige Blätter angesetzt sind. Die Streifen sind der Länge nach meist zweitönig schattiert, die Farbe der Bänder wechselt dagegen streckenweise und unvermittelt. Ein Umschliefsen der Blätter findet nirgends statt. Der Blattansatz wird ebenso wenig betont wie Verzweigungen der Bänder. Die einzelnen Spiralen sind von ganz verschiedenem Durchmesser, doch herrscht das Prinzip, möglichst viele Spiralen mit immer nur ganz wenigen Windungen zu bilden.

Deckmalerei, meist sehr dick im Auftrag.

13. Jahrhundert. Ende.

Abb. Taf. V.

29. (Mm 323 kl. F.) Blatt mit grofsem Bild, die Verwandtschaftsgrade schematisch darstellend, aus einer lateinischen iuristischen Handschrift. In der oberen Hälfte des Bildes ein Wiesenplan. In der Mitte ein Baum mit zwei Kronen. Rechts davon ein

Weib, links davon ein Mann. Beide halten eine Frucht in der einen Hand, die andere erheben sie wie zum Grufse. Unter diesem Bilde 25 schachbrettartige Felder. Auf jedem steht ein Verwandtschaftsgrad. Die Felder in der oberen Reihe: »*Uxor fratris olim relictus*« und »*Soror*« sind durch ein im Bogen gelegtes Band »*primum genus affinitatis*« verbunden. Durch ein Band mit gleicher Aufschrift sind die entsprechenden Verwandschaftsgrade »*frater*« und »*vir sororis olim relictus*« verbunden. Neben dieser schachbrettartigen Tafel: »*Relictus relicte fratris*« und »*Relicta relicte uxoris.*« Unter diesen beiden Tafeln je ein bärtiger Mann mit einer Geste des Rechtsstreites. — Der Hintergrund des oberen Bildes ist in verschiedene vertikale Streifen, blaue, rote und goldene, von ungleicher Breite zerlegt. Die roten und blauen Felder sind durch weifse Punktgruppen und Kreuzchen ornamentiert. Die Zeichnung der Figuren beschränkt sich auf möglichst einfache Konturierung. Das übrige ist dem Pinsel überlassen.

Die Farben alle mild mit Ausnahme des leuchtenden Feuerrotes für einzelne Gewänder.

Ende 13. Jahrhundert. Mittelrheinisch.

14. Jahrhundert.

Die Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts unterscheidet sich, obwohl sie durchaus dieselbe künstlerische Tendenz verfolgt wie im 13. Jahrhundert, sehr merklich von der des vorhergehenden Jahrhunderts. In scheinbarem Gegensatze zu den jetzt lebhafteren Beziehungen der Landesteile und der Länder untereinander, sondern sich deutlich eine grofse Zahl einzelner Schulen und Gruppen von einander. Die Unterschiede der einzelnen lokalen oder englandschaftlichen Gruppen sind sogar jetzt oft so stark, dafs darunter der gemeinsame Charakter der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts leicht unbeachtet bleibt. Obwohl auch jetzt noch längst nicht von einer Beherrschung des Raumes und der Landschaft gesprochen werden kann, so ist doch unverkennbar die freie Komposition, das freiere Verfügen über den Raum des Bildes kennzeichnend für das immer breiter verfolgte künstlerische Ziel: Befreiung von symbolisch-stenographischer Darstellung zu Gunsten einer vor allen Dingen im Affekt realistischen Wiedergabe des Menschen. Bezeichnend für diese Epoche ist die bewufste Verschmelzung von Schmuck und Bild, die besonders in den französischen Arbeiten zu Hervorragendem und Neuem führt. Die weltliche Literatur wirkte noch immer am mächtigsten mit bei der Aufgabe und dem Gelingen, die Natur zu sehen und wiederzugeben. Natürlich kann sich der kirchliche Miniaturmaler dieser gesunden Strömung, die die Menschen leichtfertiger als zuvor zeichnen läfst, nicht entziehen — aber es ist deutlich bemerkbar, dafs in den zwar bilderreichen, aber typologisch von einander ab-

hängigen Armenbibeln, das Neue und das lokal Ausgeprägte nur langsamser und schwächer hervortritt, als in den Handschriften, die dem Burgherrn die Weile kürzen, die von fremder Welt und grofsen Taten unterrichten sollten. —

Von Frankreich geht das Neue Leben aus. In Böhmen, am Hofe Karls IV. feiert die französische Kunst gleichzeitig mit der italienischen glänzenden Eingang.

Rein italienisch sind die Blätter Nr. 30—42; der französischen und der böhmischen Schule gehören nur wenige aber doch sehr bezeichnende Blätter unserer Sammlung an (Blatt Nr. 56—62 und die Handschrift Kat. Nr. 77.).

Aus Werkstätten Oberitaliens und der diesseitigen Alpenländer stammen die Blätter 43—54, die mit Ausnahme etwa des Blattes 53 rohere Arbeiten darstellen und als solche auch nicht grofse lokale Unterschiede zeigen, wie sie die besseren italienischen Blätter erkennen lassen.

Gering ist der italienische und der französische Einflufs auf die mitteldeutschen Schulen und Gruppen (63–68). Nur in den westdeutschen Gruppen (71—74) ist bei grofser Feinheit der Ausführung und trotz ausgeprägt selbständigen Charakters, die Nähe einer entwickelteren Kultur deutlich sichtbar.

30. (Mm 127 kl. F.) Bildinitiale V mit dem Profilbrustbild eines bartlosen Mannes in grüner Tracht und rotem Barett.

Ausschnitt aus einer kleinen Pergamenthandschrift. Die Initiale in ungleichem, schwarzkonturiertem Rechteck, mifst nur 20 : 22 mm. Der Buchstabe grau, das innere Feld blau, das äufsere Feld war jedenfalls völlig gold, doch ist jetzt nur der dick aufgelegte rötliche Grund zurück geblieben.

Der Kopf wie die ganze Malerei zeigt bei aller Kleinheit einen grofsen malerischen Zug. Mit grofsen Farbflecken ist der Kopf geschickt modelliert.

Italienisch. 14. Jahrhundert.

31. (Mm. 271 kl. F.) Fragmentiertes Blatt mit Initialen und einem eingeschobenen Bild: einen kirchlichen Rechtsstreit darstellend Vermutlich aus einem *corpus iuris canonicum.*

Das Blatt hat zwei Textkolumnen (Breite 70 mm) und auf dem äufseren und vielleicht auch dem inneren Blattrande eine mit grofsen Initialen geschmückte 15 mm schmale Kolumne für die Annotationen.

Das Bild ist breiter als die Kolumne, der Rahmen richtet sich etwas nach der Darstellung. Zwei rotgewandete Bischöfe (Kardinäle) sind umgeben von einer Reihe von Laien. Alle stehen in etwa einer Reihe, so aber, dafs die Köpfe der Bischöfe die andern überragen. Sehr gemäfsigt in den Gesten, wirkt die Handlung lebendig durch die grofse Ausdruckskraft der sehr einfach behandelten, immer sehr feisten Gesichter. Die Gesichtsfarbe ist fast etwas blafs violett, die Schatten grün, alle Augen sehr tiefliegend. Die Gewandung ist ganz einfach gemalt, ohne alles auffällige in

der Faltung. Der Hintergrund gold. Das ganze Bild hat etwas Monumentales, ruhig impressionistisches im Stil.

Technik: Deckmalerei fast ohne Zeichnung. Das Gold auf blafsroten, dicken Grund gelegt.

14. Jahrhundert. Italien.

32. (Mm 218. 219 kl. F.) Zwei Bildinitialen P und S. — P (Hiob betend an einem Busch, Gott Vater erscheint ihm.) S (der schwärenbedeckte Hiob, wird von seinen Freunden besucht.) —

Ornamentstil: Die Initialien sind auf blaugrundierte Felder gelegt, die so konturiert sind, dafs sie die Initiale genugsam abheben. — Als Ornamentmotiv dient nicht mehr nur die verschieden schattierte Streifung, sondern zumeist das rundlich gelappte (Akanthus-) Blatt, das aber hier nicht gerollt, sondern nur etwa aufgeklappt ist. Als noch älteres Motiv ist die quallenartige Stengelblüte beibehalten und hie und da ist auch das Buchstabengerüst in der alten schattierten Streifenmalerei und mit dem gefranzten quallenartigen Blatt ornamentiert.

Den gleichen Übergang zeigt der Bildstil an. Die Bilder erzählen ganz knapp in allegorisch significativer Weise. In der Stilisierung der Figuren sind schon viele Freiheiten. In den Gesichtern, die sehr sorgfältig gezeichnet und modelliert sind, tritt lebendige Beobachtung als unverkennbar neuer Zug hervor. Die Bilder werden nicht durch das Initialgefüge, sondern absichtlich durch den Hintergrund in zwei Teile zerlegt (blau, bezw. rot). Deckmalerei. Vgl. Nr. 33, 34.

32a. (Mm 243 kl. F.) Bildinitiale P mit Apostel Paulus vor dem Volke predigend. Das Initialgestell ist teils aus einem Drachen, teils aus geometrischem Ornament, an dem unvermittelt Blattwerk ansitzt, gebildet. Das Bild zeigt den Apostel stehend, mit der Rechten eine Geberde des Unterweisens machend. Das Volk sitzt dicht gedrängt hinter einander. Das Bild wird durch einen stabartigen weifsen Pfeiler, auf dem zwei Bogen ruhen, in eine rote und eine blaue Hälfte geteilt.

Technik: Dünne Deckmalerei mit leuchtendem Zinnoberrot. Vergl. Nr. 32 u. 34.

33. (Mm. 35 kl. F.) Blatt aus einem Pergament. Psalterium mit Bildinitiale R (*resurrexi*) (Auferstehung Christi). Blattgröfse: 305 : 235. Das rechteckige, mit filigranartig gemusterter Federzeichung erfüllte, nicht eingerahmte Feld ca. 95 : 70 mm. Vierlinige Neumen mit rechteckigen Notenkörpern.

Das Bild von roher Malerei und Zeichnung zeigt in dem oberen Felde Christus mit einem Beine aus dem schwarzen Felde des Sarges steigend. Im unteren Felde hocken dicht beeinander die anscheinend in Kettenpanzer gehüllten drei Krieger. Dieses Feld

rot marmoriert (Sarkophagwand), das obere nur durch das Filigranartige, mit roter und blauer Tinte gezeichnete Ornament des ganzen Initialfeldes geschmückt. (Rote, parallellinige Spiralen mit blauen Ringen.) Der Buchstabe selbst ist blau, ein dickes, schlangenartig sich erweiterndes und wieder verengendes Band in feuerrot mit ausgesparter dünner Kontur ist in die beiden Bogen des R hineinkomponiert. Auf dem vertikalen Stamm bildet eine, in ein Rechteck hineingedachte, blaue vierblättrige Rosette das Multiplikationsmotiv. Die Trennung auch hier durch ein breites Rot mit ausgesparten weifsen Konturen.

Das Ornamentale von guter Überlegung und feiner Ausführung, das Bildliche roh.

Fränkisch. 14. Jahrh. 1. Hälfte.

34. (Mm 244 kl. F.) Bildinitiale F. (der h. Franciscus predigt dem vor ihm sitzenden Volk. Franciscus ($6\frac{1}{2}$ Kopflängen) stehend, macht mit beiden erhobenen Händen einen Gestus anbetender Erklärung. Bild- und Ornamentstil wie Mm 118, 219, 243.

14. Jahrhundert. Italienisch.

35—37. (Mm 204. 205. 206 kl. F.) Drei Blätter aus einem Pergamentgraduale mit Randschmuck, einer Bildinitiale H (Geburt Christi) und vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Blattgröfse 520 : 370, Breite des Randes innen 35, oben 30, aufsen 70, unten 110 mm. Sechs Neumen- und Textzeilen; Neumen 32 mm hoch.

Ornamentstil: Das wesentliche Ornamentmotiv ist der gradlinige Streifen mit gelapptem Blattwerk. Die Blätter sind ohne jede Betonung des Ansatzes mit dem Stengel verwachsen, und umschliefsen gern diesen mit ihren beiden Blatthälften. Die Gradlinigkeit wird unterbrochen bald durch Einschiebung eines in Spirallinie gelegten Blattes, bald durch Umgreifen des Stengels oder durch ein anderes selbständiges Ornament. Von gleicher Art ist das Gefüge der Initiale gebildet.

Bild und Bildstil: Das Bild ist rechteckig konturiert. Die darauf gelegte Initiale überschreitet jedoch ebenso wie einzelne Bildglieder diese Fläche. Das Bild stellt eine grofse Felsenlandschaft dar. Es sind zwei eng nebeneinander stehende Felsengefüge: Basaltsäulengruppen mit abgeflachten Kuppen. Diese Landschaft bildet die Szene für die Geburt Christi, die hier ausführlicher erzählt wird. Im Mittelgrunde des Bildes auf der untersten Basaltstufe liegt, schräg das ganze Bild durchquerend, Maria in einer Art Schlafsack, mit blauem Kleide bekleidet. Vor ihr, d. h. ganz im Vordergrunde steht Joseph, mit sorgsamer Geberde die beiden Frauen beobachtend, welche das Kind in einer grofsen Stein- (?) schale baden. Die eine der beiden jugendlichen Frauen gielst eine

Kanne in das Bad aus. Das Kind liegt nochmals, in Windeln gewickelt neben Maria auf dem hinter ihr aufsteigenden Felsen. In einer Felsvertiefung stehen Ochs und Esel, etwa zu Füfsen des Kindes und der Maria. In dem tiefen, die beiden Felsgruppen und das Bild vertikal zerschneidenden Felsspalt sind vier Engel in teils betender, teils hinweisender Geste zu sehen. Zwei aufserhalb der Initiale wandernde Hirten hören auf die Botschaft der Engel. Vegetation fehlt ganz mit Ausnahme der zwei kleinen Lorbeerbäume auf den beiden Gipfeln.

Der Ausdruck der Figuren ist fast allein in die Kopfhaltung, die leichte Neigung des Kopfes, gelegt. Die Faltung ist unauffällig. Die Gewänder sind weit, die weiblichen Figuren sind durchaus nicht schlank. Das Carnat grau mit leichter Röte für die belichteten Teile des Kopfes. Die weit ausgestreckten Flügel der Engel sind bemerkenswert farbig, aber immer nur in den Tönen einer Farbe schattiert. Die zwei kleinen Bäumchen sind geschickt stilisiert. Auf dunkelgrünem Fleck sind die helleren Lorbeerblätter — etwa konzentrisch gruppiert. Dazwischen rote Punkte für die Früchte.

Technik und Farben: Das Gold ist mit dickem Kreidegrund unterlegt. Alle übrigen Farben auf dunkle Grundierung gemalt. Im Bilde herrschen weiche, oft sehr satte Farben (kirschrot und tiefblau). Im Ornament, das zumeist in matten Farben gehalten, leuchtet das bekannte Orange-zinnober.

Italienisch. 14. Jahrhundert.

38. (Mm 225 gr. F.) Blatt aus einem Pergamentpsalterium mit Bild-Initiale D *(ixit Dominus ad noë)* dreiseitigem Randschmuck und vierlinigen Neumen.

In der Initiale ist Noah stehend mit einem Balken beschäftigt, den er mit einem Beil bearbeitet hat. Er schaut hinauf zu Gott Vater, der in scharlachrotem Mantel aus einer geteilten blauen Fläche zu Noah spricht. Neben Noah zwei Knaben, ebenfalls zimmernd, mit Hammer und Hacke.

Gehört zu den Blättern 245. 246.

39. (Mm 245. 246 kl. 246 kl. F.) Zwei Bilder, vermutlich beide die Initiale J bildend, aus einem italienischen Psalterium mit vierlinigen Neumen. (Höhe der Neumen 35 mm).

245: Christus am Ölberg, unten kauern drei schlafende Jünger. Ein Engel kommt vom Himmel herab, der als eine blaue Scheibe dargestellt, und streckt beide Hände zu Christus aus. Der Berg ist als abgeschrägter, grüner Basaltkegel gebildet. Vegetation ist nur durch moosartige Blumen angedeutet. Bezeichnend für die Farben dieser Miniaturen der stark grünliche Ton im Fleisch.

Vertiefung möglichst nur durch den Aufbau übereinander. Grund Gold. Leuchtendes Feuerrot gern angewandt.

Italienisch. 14. Jahrh. Ende.

246: Martyrium des h. Lucius. Lucius knieend, (die knieende Figur mifst bis zum Knie sechs Kopflängen) in einem feuerroten, mit weifsen Pelz gefütterten und mit gleichem Pelzkragen gezierten Mantel, erhebt beide Hände betend zu dem Christusartigen Gott Vater, der ihm von oben herab eine dreigezackte Krone reicht. Hinter dem Märtyrer ein Ritter in blauem Kettenpanzer und reichem Lederkoller, das Schwert ziehend. Felsen, braun, wie bei 245 gebildet. Der Ritter mifst etwa sieben Kopflängen. Wie Mm 245 ist auch dieses Bild nicht streng in den Rahmen hineinkomponiert, sondern ein Teil des Felsen, fast die Hälfte der Figur ist aufserhalb der Bildfläche.

Technik: Wie Mm. 245. Deckmalerei, das Gold ist auf einen dicken weifsen Grund gemalt.

Vergl. Mm 225.

Italienisch. 14. Jahrhundert. Mitte.

40. 41. (Mm 213—214 kl. F.) Zwei Pergamentblätter aus einem Graduale mit Bildinitialen, Randschmuck, vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Blattgröfse etwa 580 : 410 mm. Sechs Neumen- und Textzeilen. Kolumne: 385 : 270. Randbreite: Innen und oben 40, aufsen 100, unten 135.

Ornamentstil: Die Initialgeschmückten Seiten zeigen meist auf drei Seiten einen im wesentlichen in gerader Richtung laufenden Randschmuck. Das Ornamentmotiv ist ein langes, zackig gelapptes Blatt, das am Ende mit dem nächstfolgenden verwachsen ist. Als Bindeglied dient fast stets ein rundes, selbständiges Ornamentteil das entweder ein dichtes Geschling, eine quallenartige Hülle, eine Kugel, oder ein Blütenschutzblatt darstellt. Die im allgemeinen gerade Richtung der Ornamentation wird systematisch unterbrochen durch, zur Spirale gelegtes, Blattwerk, oder auch durch Figuren, die mit dem Blattwerk in engster Berührung stehen oder mit ihm einerseits verwachsen sind. So vermittelt ein aus dem Seiten-Ornament herauswachsender Knabe die Verbindung mit dem Randschmuck des oberen Randes, während der Schmuck auf dem unteren Blattrand in der Mitte belebt und stark verbreitert wird durch zwei aus dem Blattwerk herauswachsende grofse, nackte Engel, die in schwebender Haltung einander zugekehrt, Posaunen blasen. Die Verknüpfung beider Ornamentteile wird durch die kreuzweise Überschneidung der Arme und der Posaunen beider Engel hergestellt. Überdies wird durch eine grofse steinerne Vase, aus der dichtes Blattwerk herauswächst, die durch die Haltung der

Engel abweichende Linie reguliert und erweitert und — wie es scheint, die zum System gemachte Betonung der Mitte, gewahrt. —

Die Farbe wechselt mit jedem Blatte ab und Innen- und Aufsenseite desselben Blattes ist meist verschiedenfarbig. Matt sind im Randschmuck die Farben grün, violett und rosa, blau ist sehr tief, leuchtend ist das orangerot.

Die Initialen, die immer von einem schmalen, fein ornamentierten Streifenrahmen eingefafst sind, sind im gleichen Ornamentstil gedacht. Die breiten, mehrstreifigen Flächen des Initialgerippes verlieren allerdings völlig den Blattcharakter, sie sind oft mit quallenartigen Körpern zu vergleichen — auch in der Färbung.

Bildstil: Repräsentativ allegorisch. Die Bilder sind in den, von der Initiale gegebenen Raum ohne wesentliche Überschneidungen hineinkomponiert. Der Hintergrund immer gold aufgelegt. Die Figuren von normaler Gröfse und Stärke. Das Carnat fahl und grünlich. Die Modellierung der Körper wie der Gewänder sehr sorgfältig, fast nur durch Malerei.

213. Bildinitiale J. Auf hochgestelltem, rechteckigem Felde ein schlanker Altartabernakel grottesker Art. Darunter steht ein graubärtiger Heiliger, der das auf dem Altar liegende brennende Opfer betend zu segnen scheint. Hinter ihm eine Menge Volks, das durch einige sich stark überschneidende Köpfe angedeutet ist.

241. Bildinitial S *(ymon petri.)* Auf einem mit blauen Stoffen drapierten Thronsessel thront Petrus, mit orangerotem Mantel angetan, einen mächtigen zweibärtigen Schlüssel haltend. Rechts und links neben, bezw. hinter dem Throne je ein Diakon im Profil, die Hände über der Brust gekreuzt.

42. (Mm 220—222 kl. F.) Drei Bildinitialen D (Christus thronend) D (ein bärtiger Heiliger hält die Finger auf das eine geschlossene Auge.) S (Christus tauft einen Jüngling). Aus einem Psalterium mit vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen.

Die Initialen alle auf rechteckigem nicht gebuchtetem Felde, das durch schmalen Streifen eingefafst ist. Das Initialgefüge aus verschieden farbigen Streifen gebildet, die meist durch Kreise und Linienspiralen — auch durch Palmetten und umgelegte aber schmale gezackte Blätter ornamentiert.

Die Bilder im allegorisch repräsentativen Geschmack. Initiale S (222) zeigt in der oberen Hälfte Christus, der sich tief hinabbeugt zu dem unteren Feld, in dem ein junger bekleideter Mensch im Wasser schwimmt. Christus hält ihn mit beiden Händen an den Kopfhaaren. Da auf dem Fragment noch zu lesen ist »demersit me« ist wohl die Taufhandlung allegorisiert oder eine Taufe dargestellt.

220. Initiale D. Christus in der Mandorla auf einem Himmelsbogen thronend, die Füfse auf einen kleineren Himmelsbogen gesetzt, hält die Rechte segnend erhoben, mit der Linken stützt er ein Buch gegen das Knie. Bemerkenswert ist die Malerei der Mandorla wie der Himmelsbogen. Die Streifen sind nicht bunt, sondern alle blau. Die Mandorla ist aus einer Reihe konzentrischer blauer Streifen gebildet, die hellste aufsen. Die beiden Himmelsbögen zeigen nur zwei Streifen, der hellere unten. Alle Dargestellten haben kastanienbraunes Haar. Christi Bart ist grau. Das Carnat bleich und rein. Die Wangenröte ist etwas dreieckig begrenzt. Bei den tiefliegenden schön gezeichneten Augen ist das obere Lid besonders betont. Die Augensterne klein und fast stechend. Hände und Füfse sehr ungleich, doch alle Gliederspreizung ist vermieden. Die Faltung der Gewänder ist nicht unnatürlich belebt, die Linie der Falten gern gradlinig.

Farben und Technik. Verschiedenes Blau und Rot von nicht reiner Wirkung, aufser dem leuchtenden Feuerrot. Deckmalerei auf Pergament.

14. Jahrhundert. Italienisch.

43. (Mm. 38 kl. F.) Teil eines Blattes aus einem Missale mit vierlinigem Neumen und rechtwinkligen Notenzeichen. Bildinitial C *(credo)* auf rechtwinkligem Felde mit der Darstellung der Weihe eines Altars (?) durch einen Bischof. Bildinitial 145 : 120. Höhe der Neumen 25 mm.

Das vielfigurige Bild erzählt plump und undeutlich. Das Zeichnerische ist sehr roh und zurückgeblieben archaisch. Auffallend archaisch ist auch die Kleidung der Klosterbrüder in faltigen, weifsen hemdartigen Gewändern, während die Casel des Bischofs schon grofs und reicher ist. Als Kennzeichen und für die Art der Zeichnung des Figürlichen genüge hier das Ohr, das lockenartig oder wie ein C-artiger Henkel gebildet ist, dessen Öffnung aber gerade am Hinterkopf sitzt.

Technik. Dünne Deckmalerei. Die Malerei sorgfältiger als die Zeichnung.

Ende des 14. Jahrhunderts. Süddeutsch (ital. Einflufs).

Verwandt mit Nr. 48.

44. 45. (Mm. 193—198 kl. F.) Sechs verschiedene Bildinitialen — meist mit Halbfiguren — aus einem liturgischen Pergamentcodex mit vierlinigen Neumen. Bei diesen fällt auf die häufige senkrechte Durchquerung von den drei oberen oder unteren Notenlinien.

Ornamentstil. Die Initialen scheinen auf rechteckige Decken gelegt gedacht zu sein, die an den vier Enden nur befestigt sind. Diese »Rechtecke« sind nämlich auf allen Seiten leicht ausgebuchtet. Der Schmuck derselben besteht meist nur aus einer

Kante paralleler Linien. Die von der Initiale freigelassenen Zwickel werden durch kleine Spiralen — ebenfalls in weifs aufgesetzt — ornamentiert. Die Initiale wird aus farbigschattierten Streifen oder auch Doppelstreifen gebildet, die ebenfalls weifse Ornamentation rein linearer Art zeigen, gebildet. An diesem nicht modellierten Initialgefüge sitzen meist nur an den Enden grofse gelappte, halbgeschlossene Blätter an. Oft sind die Blätter ineinander verschachtelt und bilden gröfsere, die Spirale andeutende Bogen. Jede Verzweigung ist durch quere Ornamentation des breiter gewordenen Schaftes betont.

Bildstil. Obwohl es sich hier nur, mit einer Ausnahme um Halbfiguren handelt, ist doch der Stil signifikativ genrehaft zu nennen. Wenn auch der Handgestus kaum eine bemerkenswerte Rolle spielt — die Hände sind entweder gar nicht im Bildrahmen oder fast ganz unter dem Gewande verborgen — so ist doch durch die Kopfhaltung oder die Verteilung der Figuren ein sehr gesprächig-genrehafter Zug den Bildern eigen. Die Gewänder sind einfach und natürlich, die Gesichter äufserst roh und nur wie zufällig manchmal in der Zeichnung sprechend. (Das Blatt 193 mit dem sitzenden Christus scheint später übermalt worden zu sein und dadurch das Vollendete in Modellierung und Ausdruck erhalten zu haben).

Meist könnte man von kecken Impressionen reden, denen der Miniator in den grofsen Zügen vortrefflich, im Kleinen gar nicht gerecht werden konnte.

Als Hintergrund dient oft ein rechteckig gefeldertes Muster, das wohl in den meisten Fällen einen Teppich oder Vorhang darstellen soll (zweifellos bei 193, 196, 198).

Die Farben sind schwer und schmutzig im Ton. Es sind Farben von verschiedener Substanz verwendet. Einige glänzen wie Leim. Farbenauftrag dünn.

Oberitalien. 14. Jahrhundert.

46. (Mm 270 kl. F.) Blatt mit Bildinitiale S (Brustbild in rotem Mantel mit weifsem Pelzkragen) aus einem theologischen Traktat (*de Substantia*).

Das beschnittene Blatt ist auf allen 4 Seiten durch einen feuerroten Strich eingerahmt. Die Initiale, auf rechteckiges Feld gelegt, bildet in beiden Fortsetzungen am Rande Schleifen von langhingezogenen, rundlappigen Blättern, die meist zartfarbig koloriert sind. Die Initiale ist blafsrosa schattiert, das Feld dunkelrosa, darauf der feuerrote Mantel und das rosige Gesicht des greisen fürstlichen Lehrers. Alles ist mehr gemalt als gezeichnet. Die Schatten im Gesicht leichtgrün, der Schatten im weifsen Pelzwerk gelblich.

Technik: Deckmalerei.

Spanisch (?) 14./15. Jahrhundert.

47. (Mm 255 kl. F) Fragment eines Blattes mit Bildinitiale P (Enthauptung Petri) und vierlinigen Neumen.

Die Initiale in blafsrosigem Weifs auf blauem Grunde. Die Schmuckformen des sehr einfachen Buchstabengerippes sind quellenartige Hülsen, und an den Enden gezottelte Blätter. Der blaue Grund ist ganz unregelmäfsig gefafst und mit kleinen weifsen Punktgruppen verziert.

Die Zeichnung des Bildes ist flüchtig und roh, ebenso die Technik der Deckmalerei.

14. Jahrhundert. Italienisch.

48. (Cat. No. 262 kl. F.) Fragmentierte Initiale F oder P mit der Halbfigur einer Benediktiner Nonne.

Die Initiale ist von entwickelterem Stile, aber von etwa gleicher Art wie Mm 255.

15. Jahrhundert. Italienisch.

49. (Mm 256 kl. F.) Bildinitial H. Der Buchstabe wird gebildet aus zwei zweifarbigen Streifen, die in Bogenform kreuzweis übereinander gelegt sind. 2 gelbe und 4 rote Streifen bilden ein etwa rechteckiges Flechtwerk, das die auseinander gehenden Bogenstreifen verbindet und das Buchstabenbild erweitert. An den Enden der Streifen sitzen Blätter an, die nur dreifach gelappt sind und deren Mittellappen allein spitz zuläuft.

Das etwa rechteckige Grundfeld der Initiale ist grün und blau, das grüne Feld ist gelb, das blaue weifs ornamentiert. (Linien, kurze Spiralen und kleine Ringe).

Um 1400. Italienisch. Verwandt mit Nr. 43.

50. (Mm 268, 269 kl. F.) Zwei fragmentierte Blätter aus einer lateinischen Bibel (Naum und Johannes) mit den Initialen N(aum propheta) und J(In principio). Rohe Arbeiten im gelappten Blattstil. — Das Pergamentblatt zeigt roten Schnitt.

14. Jahrhundert. Ende. Italienisch.

51. 52. (Mm 52. 53 kl. F.) Zwei Ausschnitte mit Kapitelzierleisten aus einer kommentierten Handschrift Gregors. (»*Ex consilio affricano*« und »*De furta et honestate clericorum*«).

Jede Seite der Handschrift hatte zwei Textkolumnen. (Breite ca. 60 mm). Auf dem Rande in einer Entfernung ringsherum von etwa 10 mm läuft der Text der Annotationen, so einen rechteckigen nur von der Unterkolumne unterbrochenen Rahmen um den Haupttext bildend, von etwa 20 mm Höhe bezw. Breite.

Über den Kapitelanfängen auf beiden Blättern in einem solchen Rahmen jeweils links die stehende Figur (Kniestück) des docierenden Gregors; in den Feldern links: oben »GREG«, unten »ORIS« in weifser Schrift. Die Felder sind blau oder fleischfarben grundiert, die Farben der Rahmenteile ebenfalls für die einzelnen Felder ver-

schieden. — Gregor ist in feuerroten Mantel gehüllt, darunter eine zartfarbigere Kleidung. Gesicht und Hände sind bei aller Flüchtigkeit genug modelliert.

In dem Porträtfeld einige zarte weifse Spiralen als Ornament. Italienisch. Handwerkliche Arbeit.

53. (Mm. 224 kl. F.). Eine hochgestelte oblonge Leiste mit sieben etwa quadratischen Bildchen übereinander, die Initiale J darstellend, zur Schöpfungsgeschichte. Aus einem Psalterium mit vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen. Die ganze Leiste bezw. Initiale ist von orangefarbenem Streifen eingerahmt. Der Grund aller Bilder ist sattblau mit weifsen Linien am Rande ornamentiert. Die Bilder sind gegenseitig durch einen ausgesparten mit weifser Linie verzierten Streifen getrennt.

Die Bilder stellen dar: 1. von oben: Gott Vater hält in der Linken eine viergeteilte Scheibe, die er mit der Rechten segnet. 2. Gott Vater mit segnender Geberde nach oben blickend; wo innerhalb eines hellblauen Halbmondes einige Sterne gemalt sind. Unten im Eck die Finsternis, wie die schwarze Silhouete eines Haufens gemalt. 3. Bild. Wie im 4.—7. Bild steht Christus mit segnender Rechte auf der einen Seite des Bildes. Eine braune Scheibe mit dunkelbraunen konzentrischen Ringen wird von parallelen Wellenstreifen, die teils von oben herabfallen, teils horizontal auf der unteren Hälfte des Bildes fliefsen, überdeckt. 4. Bild. Neben Gott Vater steht auf gelben Fels ein Baum. Der Stamm braun. Die Krone zeigt auf schwarzem Grunde hellgraue, kegelförmige, aber gerundete Blätter, zwischen diesen sind rote Punkte als Früchte verteilt. Sollte sich in der Farbe der Blätter nicht eine feine Beobachtung über das Silbergrau der Olivenblätter dokumentieren? 5. Bild. Neben Gott Vater, am oberen Rand des Bildes, der Mond als graugelbe Scheibe mit Gesicht darauf, die Sonne als rote, achtzackige Scheibe mit Gesicht. 6. Bild. Links hinter Christus zwei Bäume mit lippenartiger, schwarzer Baumkrone, darauf an symmetrischen grauen, geraden Zweigen weifse punktartige Blätter. Auf dem gelben unteren Bildrande sitzen einige Vögel, Gott Vater zugewendet. 7. Bild. Von dem unteren Bildrande werden hier die beiden gleichgrofsen, nackten Gestalten des Adams und der Eva abgeschnitten. Beide sind gerade hintereinander dargestellt, doch durch die Neigung Adams etwa im Winkel von 45 ° ist Evas Kopf und linke Seite sichtbar überraschend gut beobachtet und wiedergegeben. Das blasse Carnat wird belebt durch ganz zarte nicht verteilte Tupfen und Streifen für die Röte der Wangen. Auf besonders feine koloristische Beobachtung dürfte der kaum zufällig an dem Gewande häufig entlang laufende blafsrote Streifen am Halse schliefsen lassen. Das

Haar braun ohne Sorgfalt und Zeichnung. Der Bart ganz kurz unterhalb der Kinnbacken, das Gesicht so unmerklich einrahmend, dafs bei dem fehlenden Schnurrbart Gott Vater fast bartlos und sehr jugendlich aussieht. Das obere Lid der Augen immer beschattet, Brauen meist, Nase immer ganz geradlinig. Der Mund oft sehr stark abfallend und immer durch roten Punkt koloriert, darunter ein Stricherl für das Grübchen überm Kinn. Der Daumen ist bei der segnenden Hand nie sichtbar. Die Faltung ruhig und nicht eckig aber durchaus noch von der Parallele in Linie und Streifung beherrscht. Der Nimbus golden mit breitem rotem Kranz und schwarz und weifser Einfassung.

Auf allen Bildern ist Gott Vater etwa im Hüftbild dargestellt mit blauem Gewande und blafsrotfarbenem Mantel, der den einen Arm frei läfst.

Figürliches. Mit grofsem Geschick ist insbesondere der Kopf gemalt; ohne detaillierte Modellierung ist koloriert und die Beschattung des ausdrucksvollen Kopfes ungemein von Leben erfüllt. Die dreiviertels Wendung des Kopfes, die etwas geringere Wendung des Körpers ist auf jedem Bilde mit wenig Mitteln gegeben. Es ist ein ungewöhnlich feiner Beobachter der Aufsen-, wie der Innenwelt zu erkennen. In Linie und Farbe hat der Miniator seinen Beobachtungen ungezwungensten Ausdruck, der von aller Aufdringlichkeit weit entfernt ist, zu geben gewufst.

Kennzeichnend ist die Ornamentation des blauen Hintergrundes der Bilder. Weifse in Spiralen auslaufende Linien laufen am Rande entlang. — Deckmalerei mit Aussparung.

14. Jahrhundert. Italienisch.

Tafel VIII.

54. (Mm 223 kl. F.) Fragment eines Pergamentblattes mit Bildinitiale O (h. Christina?) und vierlinigen Neumen (Höhe der Neumen 28 mm, rechteckige Notenzeichen).

Ornamentstil. Die Initiale ist über ein goldenes mit rotem Streifen eingefafstes Feld gelegt. Verschiedene rundlappige an den Enden abstehende Blätter sind um die breitstreifige Fläche des Initialgefüges gelegt.

Die Heilige in Halbfigur steht träumerischen Ausdruckes mit etwas vorgebeugtem Leib, in rotem, völlig faltenlosem Untergewand mit blauem Schleier, auf dem goldenen Hintergrund. Sie hält mit beiden Händen vor sich eine grofse Zange.

Technik. Deckmalerei. Schlechte Goldtechnik.

Ende 14 Jahrhundert. Italien.

55. (Mm 68). Figurativ gebildete Initiale J (Drache mit Mensch- und Tierkopf) auf goldenem vieleckig und gradlinig umschlossenem

Felde. Aus einer Pergament-Handschrift mit vierlinigen, c vorgezeichneten, Neumen. — Deckmalerei mit aufgesetztem Weifs.

14. Jahrhundert.

56. (Mm 11 kl. F.) Bildinitial D mit thronendem Fürsten, vor dem ein Ritter mit Schild, Befehle empfangend, steht.

Zustand: Ausschnitt aus einem Pergamentblatt. Nur die Initiale und die beiden daran ansetzenden Randzierden sind ausgeschnitten. Das Blatt mufs eine Zeitlang als Einband gedient haben, die Rückseite ist mit dicker, roter, leimartiger Farbe gedeckt.

Ornamentstil: Zierlich, durch kleine Farbflecken und minutiöse Linienführung. Das Initialfeld ist rechteckig auf 3 Seiten durch einen grünen, oben durch einen roten schmalen Streifen eingerahmt (Gröfse 63 : 51 mm). Die von der Initiale ausgehenden bandartigen, blattgeschmückten Randleisten sind an den Verzweigungen von konkavgebuchteten Feldern umgeben, an den Längslinien durch langgestreckte oblonge Felder erweitert. Hier wechselt fleischfarben, gold und blau. Die Zwickelfelder rosa mit weifsem Spirallinienornament. An den Randleisten sitzen 3zähnige feuerrote oder grüne Blätter. Wie diese, so ist fast jeder andere Farbfleck durch aufgesetzte weifse Linien verziert.

Bildstil: Allegorisch erzählend. Handgestus betont, der Hintergrund fleischrosa, darauf schmutzig rote Quadrate, auf den Kreuzungspunkten feuerrote Punkte. Da und dort noch ein runder schwarzkonturierter Goldfleck. Alle Farben blafs, aufser dem feuerroten Untergrund der Fürsten. Raumandeutung fehlt.

Figürliches: Etwa 5 Kopflängen. Ganz blasse Gesichtsfarbe, flüchtige ganz zarte Zeichnung des Gesichts. Ein roter Punkt auf dem Mund.

Technik: Deckfarben auf Pergament. Gold aufgelegt.

Land: Burgundisch. Cf. Mm. 12. Minderwertiges Blatt.

57. (Mm 12 kl. F.) Bildinitial P mit einem vorlesenden und 3 hörenden Mönchen.

Zustand: Wenig beschnittenes Blatt aus einem Pergamentkodex *(Homilie?)*. Kapitelüberschrift: *de fide et eius obiecto.* Blattgröfse: ca. 310 : 200. 2 Kolumnen Text 228 : 70 mm. Unterkolumne 9,5 mm. Sehr sorgfältige Lineatur. Das Blatt ist oben dreifach signiert durch 2 Buchstaben und römische Zahl, aufser der Kapitelüberschrift, die über dem äufsern rechten und dem äufsern linken Rande der Textkolumne steht.

Die Bildinitiale 23 mm hoch, 27 mm breit. Mit schmaler Goldleiste rechteckig eingefafst. Nur die obere Hälfte des P gibt dem Bilde Raum, der vertikale Stamm läuft dicht und gradlinig an der Textkolumne entlang, oben dicht über dem Text, und unten in weiterer Entfernung vom Text setzt sich dieser Randschmuck

rechtwinklig und bis zum äufseren Rande der anderen Textkolumne fort. Die ganze Art der Ornamentation hat etwas knappes, zierliches und für unser Empfinden bizarr-kokettes. Grotesk aufgefafste Tiere (Hund und Hase) neben einem bizarr stenographisch stilisierten Baum. Sehr feine Zickzack- und Wellenlinien in weifs, ornamentieren zierlich die blauen oder roten Streifen dieser Randleisten. An den Knien derselben rollen sich einige Spiralen in Goldfeldern auf, an den Enden laufen die Leisten in S förmig geschwungene, unten konkav gebuchtete Haken aus. Das Bild in der Initiale zeigt fliesenartig gemusterten ziegelroten Grund, davor ein feuerrot bemaltes Lesepult. Die Köpfe sehr blafs, pergamentfarbig. So scheint der Miniator durch Farbe allein eine gewisse Raumillusion bewirken gewollt zu haben. Die Figuren kurz, dicht hinter d. h. etwas übereinander sitzend. Die Köpfe auffallend birnförmig. Zu beachten ist, dafs der Gestus der Vortragenden derselbe ist, wie der der hörenden: die flache, offene, nach oben gehaltene Hand.

Technik: Der Farbenauftrag sehr dünn, trotzdem ist von Deckmalerei zu reden. Die blassen pergamentfarbigen Köpfe sind nicht ausgespart. Das glänzende Gold hat keine Unterlage.

Am ehesten verwandt ist die ganze Art wie das Einzelne dieses Blattes Mm. 11, doch zeigen beide Blätter auffällige Schulunterschiede. Mitte 14. Jahrhundert. Burgundisch, Lothringisch.

58. (Mm. 123 gr. F.). Blatt mit Randschmuck auf beiden Seiten, einer Bildinitiale S*(eptuaginta)* mit dem Verfasser derselben, wie er von Gott Vater belehrt wird und einer Bildinitiale N*(oam)* mit dem Bilde der Familie Noahs, von Gott Vater unterwiesen.

Die Initiale S, in purpurviolett auf blauem Grunde, ist von einer goldenen Kontur rechteckig eingefafst. An den Ecken läuft das Feld etwas konkav aus. Auf der Randseite sitzt oben ein kleiner dreiteiliger Zweig mit dreilappigen Blättern an. Der übrige Randschmuck ist als Ausläufer der Initiale bezw. des Initialfeldes anzusehen. Ein grofser blauer Drache mit rohen Flügeln verbeifst sich in das eigentliche Initialende. Der Randschmuck im Übrigen wie bei 36 und 37. Oben hält ein Affe eine grofse gedrehte Kerze, unten springt auf dem Zweig ein Hase, ein keulenschwingender Löwe, ein Hund herum.

Das Feld der Initiale ist gold. Vor einer burgtorartigen Architektur sitzt ein Alter im Lehnstuhl vor einem sehr hohen Pulte, auf dem das Buch liegt. Das Messer (Schreibutensil?) ist ihm aus der Hand gefallen, da Gott Vater aus den Wolken herab zu ihm spricht.

Die Bildinitiale N*(oam)* ist in gold gemalt — irrtümlicher Weise wie ein A gebildet — schwarzkonturiert und auf ein rechteckiges blaues, fliesenartig gemustertes Feld gelegt, das gleichzeitig

den Bildhintergrund bildet. — Zwei Alte und vier Kinder scheinen die Familie Noahs darzustellen, zu der Gott Vater aus den Wolken redet. Die Gesten alle sehr lebhaft. — Auf dem Randschmuck tummeln sich hier zwei Grotesken, eine mit einer Art Bischofshut auf dem bärtigen, menschlich gebildeten Haupt.

59. (Mm 124 gr. F.) Blatt mit grofser Bildinitiale J *(n principio creavit deus celum).*

Die Initiale, ein schmales hochgestelltes Rechteck, ist so lang wie die Textspatien. Oben schliefst ein mit vielen Fialen bekrönter Baldachin die Initiale ab. Im wesentlich blaugemalten Felde sind sieben Achtortartige rot konturierte goldene Felder übereinander verteilt. In jedem Feld die Darstellung eines der Schöpfungstage. Im obersten Feld: Gott Vater sitzt auf einer kleinen Bank und hält in der rechten eine weifse, dreigeteilte Scheibe, in der Linken darüber eine blaue Scheibe mit weifsen Wellenlinien.

2. Bild: Gott Vater hält stehend die blaue Scheibe über sich und berührt mit der andern eine blafsrote Scheibe, die bergartige Schraffierungen zeigt, und aus der ein stenogrammatisch dargestellter Baum herauswächst.

3. Bild: Gott Vater, stehend, hält in der einen Hand eine graue kugelförmige Masse und macht darüber die Geberde des Segnens.

4. Bild: Gott Vater berührt die Mondscheibe mit der Hand. Im oberen Eck des Himmels — etwa ein Rechteck ausfüllend — die rote kleine gezackte Sonnenscheibe.

5. Bild: Gott Vater hält einen Vogel in der Hand, und scheint ihn zu segnen. Auf dem Berge ein Reiher (?) und einige vierfüfsige Tiere.

6. Bild: Erschaffung der Eva: Adam scheint, beide Arme erhoben, davonzueilen, während der neben ihm stehende Gott Vater die aus dem Rücken Adams hervorkommende Halbfigur Eva's bei den Armen hält und segnet.

7. Bild: Gott Vater liegt auf der Seite, dem Beschauer zugewendet, den Kopf auf die Rechte gestützt. Ein weifsgekleideter Engel kommt aus den rot und weifs gewellten Wolken herab, und schwingt ein Räuchergefäfs, das fast den Kopf Gott Vaters berührt. In der Hand hält Gott Vater ein blattloses Reis. — Gott Vater ist auf allen Bildern im roten Gewand dargestellt, über das ein blaues, Brust und Arme gröfstenteils freilassendes, Tuch geworfen ist. —

Der Randschmuck bildet dicht neben dem Bilde des ausruhenden Gott Vater's eine Art Console, auf der in blauem Gewande, ein bärtiger Mann kniet und offenbar Gott Vater ein geöffnetes Buch entgegen hält. In dem vom Randschmuck gebildeten Felde auf dem unteren Rande eine Darstellung der Verkündigung Mariae

auf rotkonturiertem Hintergrunde. Der weifsgekleidete Engel macht einen Kniefall vor der auf ihn zuschreitenden Maria, die über goldenem Kleid ein graues Tuch geschlungen hält. Der Engel hält ein offenes Spruchband mit »ave gracia«.

Der Randschmuck wie bei den übrigen Blättern — unten Schwein, Hund und Löwe — oben zwei demütig schreitende Engel, der eine bläst ein langes Horn, der andere trägt eine kleine Trommel.

Böhmisch-burgundisch.

Cf. Tafel VIII.

60. 61. (Mm. 36. 37 gr. F.) Zwei Blätter aus einer Pergamenthandschrift des alten Testaments (*Explicit liber Thobiae, incipit prologus in librum Judith. — Incipit liber Judith).* Auf Mm 36: Bildinitialen A und J mit einigen alttestamentlichen Figuren. Auf Mm 36: Bildinitiale L, mit Moses auf dem Sinai mit Gott Vater redend.

Blattgröfse: 490:350. Zwei Kolumnen mit 48 Zeilen, ca. 95 mm breit. Randbreiten: oben 40, unten 90, aufsen 90, innen 40, Unterkolumne 25 mm. Die Bildinitialen befinden sich auf rechteckiger Ornamentfläche von ca. 90 mm im Quadrat.

Die Ornamentation der Seite geht immer von der Initiale selbst aus und zieht sich in geraden und geschwungenen Linien auf einem Teile der verschiedenen Ränder hin. Trotz der Magerkeit dieses lang hingezogenen Schmuckes wirkt das Ganze mit den goldenen Blättern am Ende der Zweige und den ganz schmalen goldgebuchteten Feldern, die sich da und dort an dem Gerüst des Schmuckes dahinziehen, sehr zierhaft und heiter zumal auf den verzweigten Enden sehr bizarr gestaltete und bewegte anthropo- und zoomorphe Grotesken herumspringen und hocken.

Die Initialen sind durch sehr zartes weifses Linienornament, von meist einfachem, wellenförmigen Gefüge verziert. — Einmal auch Silber verwendet.

Alles Figürliche in den Initialen ist roh gemalt und gezeichnet.

Verwandt im Ornamentationscharakter Nr. 56 und 57.

Zu Blatt Nr. 58 und 59 gehörend.

14. Jahrhundert. Böhmisch-lothringisch.

62. (Mm 317 kl. F.) Figurative Initiale N (Knabe auf Drachen stehend, einen Drachen zerreifsend). Gröfse der Initiale 197:95.

Durch breiten grünen Streifen rechteckig umrahmt. Das Feld blau mit einigen gelben Moosarabesken, grofsen Zuges, ornamentiert.

Das Figürliche sehr roh gezeichnet und gemalt. Die männliche Figur sehr schlank, mit dickem Kopf, wodurch vielleicht unbeholfener Weise die psycho-physische Anstrengung angedeutet werden sollte.

Deckmalerei. Viel mit gleichen Farben gerechnet.

Böhmisch. 14. Jahrhundert.

63. (Mm 251 kl. F.) Blatt aus einem Missale mit Bildinitiale D (S. Lucia als kluge Jungfrau) und vierlinigen Neumen mit Hufnagelzeichen. Meist die zweite Linie gelb, die unterste rot.

Blattgröfse 315:210. Randbreite: innen etwa 28, oben 35, aufsen 42, unten 58 mm. Textspiegel 220:145 mm. Initiale 125 zu 100 mm.

Die Initiale in reicher, rechteckiger Umrahmung. Der Buchstabe selbst sehr einfach durch goldene Streifen gebildet. Das Buchstabenfeld blau, die Zwickelfelder rosa. Die reiche Ornamentation bilden regelmäfsig angesetzte Spiralranken. Das Gefüge aus einem Bande hergestellt. Die Verzweigungen selten durch zusammenfassende Querstriche betont. Als einzige Zierform das rote oder blaue Blatt von einfacher Muschelform. Das Hauptband, der sich häufig verteilenden Spirale, kehrt oft bis zur vorhergehenden Spirale zurück. Die Blätter berühren wohl hin und wieder das Band, doch kann niemals von einer eigentlichen Umfassung desselben die Rede sein.

Die heilige Lucia hält in der erhobenen Linken eine brennende Lampe, deren Flamme sie verehrungsvoll betrachtet. Die Rechte etwas erhoben mit nach aufsen geöffneter Hand. Etwa schreitende, ruhige Stellung. Der braune gelockte Kopf etwas geneigt. Die Faltung recht ruhig aber geradlinig und hart. Blafsrote Gesichtsfarbe mit rotem Schattenstrich am Nasenrücken, auf Ober- und Unterlid und auf der Mundmitte.

Deckmalerei, das Gold sehr dünn auf dickem weifsem Grunde. Alle Ornamentstreifen entweder durch weifse Linie, oder durch zweierlei Töne einer Farbe der Länge nach geteilt. Rohere Arbeit.

14. Jahrhundert. Anfang. Mitteldeutsch.

64. (Mm 153, 216 gr. F.) Zwei Blatt aus einem Pergamentmissale mit grofsen Bildinitialen D, *(eo noto fuit)*, Q *(uē dicunt homines)* und geringem kalligraphischen Schmuck auf der Initialseite. Vierlinige Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Gröfse des Blattes 500:350. Breite des Randes oben 38, aufsen 64, unten 80, innen über 35 mm. Gröfse der Initialen etwa 170:150 mm, Höhe der Neumen 25 mm.

Ornament- und Initialstil. Die Initialen sind in Gold aufgelegt. Eine Einfassung durch Rahmen fehlt, doch ist das Feld, auf dem die Initiale ruht, durch roten und violetten kalligraphischen Linienschmuck etwa rechteckig begrenzt. Dieser Sckmuck begleitet die Initiale und den äufseren Textrand in der ganzen Länge. Motiv: die Spirale. Das innere Feld der Initiale ist blau in blau mit diagonal gestelltem rechteckigen Ornamenten. Bemerkenswert die weifse Kontur zwischen Gold und blau.

Bildstil. Die Hauptfigur steht in der Mitte des Bildes. Luft und Landschaft fehlt, nur unten eine schwärzlich gelbgrüne gewölbte Fläche, auf der in regelmäfsiger Verteilung Grafsbüschel gemalt. In Initiale Q (216) steht der völlig bartlose Petrus in der Mitte und hält Schlüssel und Buch leicht ausgestreckt vor sich. Im Initial D (Nr. 153) steht die hl. Ursula in der Mitte des Bildes, hält szepterartig einen grofsen Pfeil und macht mit der lässig herabfallenden Rechten über der vor ihr knieenden Ursulinerin die Geste des Segnens. In beiden Bildern — auch vor Petrus kniet eine Ursulinerin — ist die adorierende Figur viel kleiner als die andere. In beiden hat die stehende Figur das linke Bein etwas seitlich zurückgesetzt. Zeichnung und Colorit sind roh, die Gesichter sind fleischig und rundlich, die Malerei herrscht vor. Die antike Gewandung hat etwas grofsliniges, natürliches und rundliches im Faltenwurf.

Technik: Deckmalerei auf Pergament. Alles grundiert. Der Hintergrund z. B. ist hellblau, darauf ein dunkles dickes Blau so gesetzt, dafs das diagonale Felderornament also eigentlich ausgespart ist. Die weifsen Spirallinien auf dem Gold sind dagegen aufgesetzt.

Farben gelb, purpur, blau auch Silber (?) und schwarz.

Rohe Arbeit aber von ausgesprochener Eigenart.

Vergl. Blatt Nr. 66. 14. Jahrhundert. Mitteldeutsch.

65. (Mm 162 kl. F.) Zwei Blatt mit einem Bilde: Christus am Kreuze, darunter rechts Johannes der Täufer, links Maria und Johannes Evangelista. Verschiedene Gebete und Exorcismen.

Gröfse des Blattes 240 : 170 mm. Bildgröfse: 160 : 115 mm.

Das Bild ist durch einen doppelten Streifen rechteckig eingerahmt. Aufsen ein breiterer, innen ein schmaler Streifen. Oben und unten ist der Streifen blau, an den beiden Längsseiten grün. Der innere Streifen rot. Die äufsere Konturen des Rahmens sind schwer schwarz, die einzelnen Streifen sind durch eine weifse Kontur geschieden. Die äufseren breiten Streifen werden an den Ecken durch goldene gleichgrofse Quadrate zusammen gehalten.

Bildstil. Der grüne Kreuzesstamm überschneidet den oberen Rahmen. Christus hängt in starker S-Linie tief am Kreuze. Die Beine — in der Verzeichnung schlangenartig — überschlagen. Langer Oberkörper, kurze Oberarme. Die Figuren alle schlank ohne Übertreibung. Johannes etwa 7½ Kopflängen. Die Bewegungen aller Figuren sind weich und der Gestus der Geberde tritt nie prätentiös hervor, aufser in der auf das Lamm hinweisenden Hand Johannis.

Die Köpfe sind sehr fein gezeichnet und wenig durch Malerei modelliert. Das Carnat ist gleichmäfsig und gut fleischfarbig. Die Haare gelb. Die Augen etwas stechend. Die Augenbrauen fallen

stark bogenartig gegen die Nase zu ab und bilden mit dieser eine Linie. Die Lider liegen im äufseren Winkel nie zusammen. Die Ohren sind verkrüppelt, nur Henkelartig. Auffallend die Umrandung der Nase durch das gleiche Feuerrot, womit auch der Mund durch zwei kurze rote Striche übermalt ist. Die Faltung bildet meist rundliche Linien und ist im Ganzen wie im Einzelnen offenbar beobachtet und motiviert. Die Farben sind meist mild (blafsviolett, blafsblau, blafsrosa) und diese gewifs gewollte, der Linienführung harmonische, Wirkung wird verstärkt durch das kräftige Blau und rot des Rahmens, das Blau und das wenige Scharlachrot der Gewandung Johannes des Evangelisten.

Rechts unter dem Kreuze steht Johannes der Täufer, er hat in der erhobenen Rechten eine Scheibe in der Hand mit dem Agnus dei auf schwarzem Grunde mit blafsrotem Nimbus. Links unterm Kreuze steht Johannes, der mit seinen Armen, die vor ihm zusammensinkende Madonna hält. In der Brust der Malerdolorosa steckt das Schwert, dessen Heft nahe der Brustwunde Christi und von dieser ausgehend gedacht ist.

Die Figuren stehen auf dem Rande des Bildes, Vegetation fehlt. Die Nimben alle andersfarbig. Bei Christus rot mit weifsem Kreuz, Johannes der Täufer blau, Johannes Evangelista rosa, Maria grün.

Technik. Ganz dünne Deckmalerei mit Unterlegung im helleren Ton. Das Gold ist ganz dünn auf starke graue Grundierung gemalt.

14. Jahrhundert. Fränkisch.

66. (Mm 29 kl. F.) Initial S mit Christus neben S. Petrus am Tisch, Maria und Maria Magdalena machen sich um ihn zu schaffen.

Abschnitt eines Blattes (213 : 138 mm) aus einem grofsen Psalterium (Höhe der Neumen 25 mm).

Bildstil: Allegorisch erzählend. Die Komposition gedrängt. Das Übereinander der Figuren ersetzt die Wiedergabe der räumlichen Vorstellung.

Figürliches: Köpfe je nach Bedeutung sehr grofs. Figuren schlank und grofs. Auffallend lang und dünn sind die Unterarme. Die Hände, der allegorischen Geste zu lieb, zu grofs. Die Untergewänder liegen eng an, so dafs sie sich an einzelnen Stellen in kleinen, geraden Fältchen straffen. Die langen aber nie geradlinigen Falten der umgehängten Mäntel sind durch ein wie zerfasertes Zeichengestrichel oder durch Pinselstriche wiedergegeben. Die Stirne sehr breit, das gelbe Haar langlockig bei Männern und Frauen. Die roten Punkte auf den Wangen sind nahe dem Munde aufgesetzt. Die drei Linien für beide Lider und die Augenbrauen sind alle parallel, d. h. sogar das untere Lid folgt mehr oder weniger stark dem Wellenberg, der Braue nahe der Nase.

Der Mund ist durch einen kirschroten Strich übermalt. Stirn, Brauen, Kinn meist durch Punkt oder Strich weifs erhöht.

Ornament auf rosa. Hintergrund des Bildes rote moosartige Arabesken und Zweige möglichst langen Gefüges. Die hakenartigen Schmuckformen sitzen nicht an der Gerüstform an.

Technik: Dünne Deckmalerei auf Pergament, auch das Gold schr dünn gemalt, rauh und glanzlos. Vergl. Blatt Nr. 64, 65.

Mitteldeutsch. 14. Jahrhundert.

67. (Mm 359 kl. F.) Fragmentiertes Blatt (etwa 260:175 mm) aus einem liturgischen Codex mit vierlinigen Neumen. Der Text in zwei Kolumnen geteilt. Kolumnenhöhe: 195 mm, -Breite: 60 mm. Selbständiges Bild Christus am Kreuz von Maria und Johannes betrauert.

Das Bild ist von feuerrotem Streifen rechteckig eingefafst. Der Hintergrund tief blau. Der Kreuzes-Querbalken von ganzer Bildbreite überschneidet etwas den oberen Rand. Das Kreuz steht auf doppelt abgeplattetem Berge; etwa im Stile Taddeo Gaddi's. Die Füfse nebeneinander angenagelt, aber doch zum Teil sich gegenseitig bedeckend. Das Lendentuch ganz durchsichtig, das eine Ende im Winde flatternd. Das Carnat Christi sehr braun, Haar und Schatten von gleicher tiefbrauner Farbe. Das Blut läuft in leuchtendem Rot aus den Handwunden an den Armen entlang. Aus der Brustwunde spritzt es in drei Strahlen. Aus den Fufswunden läuft das Blut in verschnörkelten Linien bis zum unteren Bergplateau.

Marias tiefblauer Mantel hebt sich nur durch einen gesättigteren Ton vom Hintergrund ab. Beide Hände hält Maria in verschränkter Haltung ans Kinn.

Johannes in grünlichblauem Gewande mit rosafarbenem Mantel hält die Rechte sinnend an das Kinn, während die Linke den rechten Ellenbogen stützt. Hände und Nimben sind von späterer Hand roh nachgezeichnet. Beider Gesichter sehr braun. Die Augen tiefliegend. Die Augenhöhlen bilden einen steil nach unten abfallenden spitzen Winkel. Die Modellierung ist sehr geschickt und grofszügig.

Deckmalerei.

Um 1400. Mitteldeutsch.

68. (Mm 250 kl. F) Canonbild — auf der Rückseite Fragment des Canon missae (Initiale T) aus einem lateinischen Messbuch.

Christus am Kreuz. Die Füfse übereinander, der ganze Körper hängt schlaff am Kreuze und bildet mit dem auf die rechte Schulter gelegten Haupte eine recht eckige S-Linie. Das Lendentuch grofs aber natürlich gefaltet. Die Augen geschlossen, das Haar braun, Nimbus rot mit weifsem Kreuz. Das Blut spritzt in vier

schraubenförmigen Linien aus den vier Stellen. Alles ist, mit Ausnahme sehr hervortretender Linien am Körper, nur durch Malerei fast gar nicht durch Zeichnung modelliert. Die Aufsenkonturen aber sehr breit und stark betont.

Auf beiden Kreuzesarmen die Halbfigur eines trauernden Engels. Rechts im Bilde, den grünen Randstreifen teils überschneidend, steht Johannes, geneigten Hauptes. In der gesenkten Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte greift an den offenen Hals. Links im Bilde Maria, wie Johannes mit blauem Nimbus. Beide Hände, an der Brust liegend, sind nach aufsen geöffnet, in flehender Klage. Beide Figuren sollen so in den Vordergrund gestellt erscheinen, dafs ihre Fufsspitzen den äufseren roten Rand des Bildes überschneiden. — Der Bildgrund ist Gold.

Technik. Deckmalerei. Das Gold ist auf pastosen weifsen Grund gelegt. Nichts ausgespart.

Das Fragmentierte auf der Textrückseite ist im Stile altertümlicher als das Bild. Die Ornamente ringsum zeigen den bunten Spiralbandstil mit den muschelartig gebildeten Blättern.

Ende 14. Jahrhundert, nach der Textseite auch früher. Vermutlich Nürnberger Arbeit.

Abb. Nr. 11 S. 57.

69. (Mm 174 kl. F.) Bildinitial E mit dem Tode der Maria. — Aus einem liturgischen Pergamentkodex mit vierlinigen Neumen (24 mm hoch) und liegenden rechteckigen Notenzeichen.

Die Initiale liegt auf rechteckigem grünem, nach beiden Seiten abfallendem Rahmen. (88 : 85 mm). Die Zwickel des Initialfeldes sind gold, die Initiale selbst blafsrosa und rosa. Das streifenartige Ornamentmotiv tritt wenig hervor. Das Bild füllt streng das von der Initiale begrenzte Feld aus, nur der Nimbus Gott Vaters überschneidet leicht das Initialgefüge.

Die untere Hälfte der Initiale wird ganz durch die Bettstatt ausgefüllt, die in der Luft zu schweben scheint. Völlig horizontal liegt Maria auf weifsem Linnen im grünen Kleid mit blauem Mantel und weifsem Kopftuch auf dem zu kleinen Bett. Hinter Maria dicht gedrängt die klagenden Jünger zu beiden Seiten Gott Vaters, der im linken Arm das hemdbekleidete Christkind trägt, mit der Rechten Maria segnet.

Bildstil. Significatives Andachtsbild malerischen aber harten Gepräges. Zeichnung und Malerei sind sehr geschickt. Die Köpfe und Hände sind sehr flächig mit grünlich gelben Tönen modelliert. Dagegen sind die kräftigfarbenen Kleider mehr durch die Zeichnung gefaltet. Das Carnat ist blafsrosig oder auch fahl. Die Augen schmal, wie geschlitzt, mit stechenden Blick. Die Stellung der Augen ist eine völlig senkrechte zur Nase. Der Ausdruck ist häufig fast

ein grimmiger, durch die Betonung des Nasenansatzes, der die langen, fast über die ganze Gesichtsbreite geführten, Augenbrauen mit kurzem Querstrich unterbricht. Die Haare braun, blond oder grau. Der wenig sichtbare Hintergrund tief blau.

Technik: Deckmalerei auf Pergament. Das Gold auf rot gelegt. 15. Jahrhundert. Fränkisch von böhmischen Einflufs.

Abb. 11.

70. (Mm 358 kl. F.) Blatt, teils beschnitten, aus eine liturgischen, lateinischen Handschrift, mit vierlinigen Neumen und bandartigen Notenzeichen. Mit Bild: Tod der Maria. (Bildgröfse 150 : 115).

Das Bild hat einen blauen zweistreifigen Rahmen. Vorn im Bild die hölzerne Bettstatt mit gedrehten Gallerien. Zeichnung unperspektivisch. Maria in blauem Kleid mit rotem, gelbgefüttertem Mantel, weifsem Kopftuch liegt mit über der Brust gekreuzten Händen auf weifsen Leinentüchern. Über der Maria, in der Mitte

des Bildes schwebt der fast unbärtige Christus, die Maria als Kind in gelbem Kleide im rechten Arm tragend. Neben Christus in zwei Reihen elf Apostel und Josef.

Die breiten Konturen der Figuren, die bunten Nimben, die vielen Gewandfalten, deren Zeichnung immer betont ist, geben mit der starken Bewegung der Köpfe der Apostel und den vielen kleinen Farbflächen dem Bilde etwas auffallend lebhaftes. Eine Augenbraue ist bei den meist in $^3/_4$ Profil gesehenen Gesichtern mit der Nasenlinie verbunden. Die beiden Lider berühren sich nicht. Das obere Lid fällt meist steil ab. Die Haare leuchtend gelb, die Gesichtsfarbe rötlich. Der Hintergrund des Bildes gold.

Sehr dick aufgetragene Deckmalerei. Gold auf rot gemalt.

Ende 14. Jahrhundert. Nürnbergisch?

Gekauft auf der Auktion Sallet. Berlin 1898.

71. (Mm. 212 kl. F.) Fragment eines Pergamentblattes mit Bildinitial D (Kreuzigung Andreae) und vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen. Neumenhöhe 20 mm.

Ornamentstil. Die Initiale in rechteckigem Rahmen, durch schmale Goldkontur eingefafst. Das Feld schmutzig rosig, darauf blaues, diagonalgespanntes Netzornament mit weifsen und roten Knoten- und Mittelpunkten. Der Initialkörper blau mit weifsem Linienornament. Parallele Bogenlinien mit Palmetten an den breitesten Stellen des Initialkörpers. Der Buchstabe läuft in zwei Bandspiralen aus, in deren Mitte ein rotes Feigenblatt sitzt. Das schmale Band dient dann als weitere Randornamentation und läuft, wie die Spiralen und das Initial auf einem entsprechend gröfseren Ornamentfelde hin.

Bild und Bildstil. Signifikativ wird die Hinrichtung des heiligen Andreas erzählt. Eine Äbtissin, vielleicht eine Stifterin, kniet dabei. Das rote Andreaskreuz geht über das ganze Bild, Andreas, voll bekleidet ist angebunden. Zwei junge Henker sind damit beschäftigt, die Stricke fester anzuziehen. Der Hintergrund des Bildes ist gold. Die Zeichnung ist in sehr zarten Linien ausgeführt und spricht in den Gesichtern fast allein, obwohl hier, wie im Übrigen, der Zeichnung nur das Wesentliche überlassen ist, im allgemeinen aber die Farbe in grofsen, ungestörten Flächen die Hauptrolle im Bilde spielt. Kennzeichnend für den Miniator ist Zeichnung und Kolorit der Gesichter. Die archaische Stilisierung der Haare, die um das Gesicht herum glockenartige Rundlocken bilden, fällt besonders durch die Konturierung des Gesichtes gegen die Stirn zu auf. Alle Gesichtsteile, Augen, Nase, Mund, sind äufserst knapp in ganz zarten Linien aber ungemein ausdrucksvoll und lebendig wiedergegeben. Das Ohr nur ist zweimal durch einen Gesichtsbuckel mit bogenartiger Öffnung

ebenso archaisch als ungeschickt angedeutet. Das Carnat ganz blafs, fast weifs; die Gesichtsröte darin ist unverständlich fein verrieben. — Die Figuren zeigen als Aufsenkonturen stärkere Linien, die Faltung aber ist ganz zart und leicht.

Farben und Technik. Dünne glatte Deckmalerei auf Pergament. Das Gold auf Weifs gelegt.

Anfang 14. Jahrhundert. Westdeutsch.

72. (Mm 49 kl. F.) Bild der Verkündigung Mariae, oben abgerundet. 80:50 mm. Der Rand oben als schmaler, schwarzer Streifen noch erhalten, auf den andern Seiten abgeschnitten. Aus einem kleinen lateinischen Gebetbuch von etwa 58 mm hoher Textkolumne.

Bildstil. Maria ganz seitlich am linken Rande des Bildchens, der Engel auf der anderen Seite. Fufsboden mit feuerroten und grünen Fliefsen belegt. Maria in blauem, in Wellenlinien fallendem Mantel und modischem Kleid, kniet vor einem Steinaltar, dessen Eck in schlechter Perspektive gezeichnet. Hinter Maria ein gelber, golddurchwirkter Gobelin mit blauem grofsen Blumenmuster. — Hinter dem Erzengel eine regelmäfsig gemauerte hellgraue Wand mit vergittertem Fenster oben grad in der Mitte des Bildes. Eine plump gezeichnete, schlecht beobachtete, nimbierte, fliegende Taube dicht dabei. Der Engel mit aufsen blauen, innen roten Flügeln, ein Kreuz auf dem Haupte.

Figürliches. Beide knieende Figuren von etwa normaler Gröfse. Die Köpfe rund mit sehr grofser herausgekämmter Stirn. Ganz zart sind die Brauen angegeben. Die Augen sind nur wenig geöffnet. Das Carnat ganz blafs. Der Mund fast punktartig mit rotem Tupfen darauf. Die Nase stumpf. Die Hände breit und kurz. Die Haare lang und wenig gewellt, purpurn und weifs. Die Faltung schwerstoffig und an den Enden rund gelegt.

Das fein empfundene, stille Bildchen ist liebevoll ohne besondere Eleganz gezeichnet, besticht aber mehr insbesondere durch das Kolorit: ein leuchtendes Rot, ein sattes Blau neben sonst zarteren oder schmutzigen Tönen.

Technik: Deckmalerei auf Pergament von mittleren Auftrag. Gold aufgelegt und gemalt. Seitenstück zu Nr. 50.

Burgundisch oder niederländisch.

Zweite Hälfte 14. Jahrhundert.

72a. (Mm 50 kl. F.) Kleines Bild (82:51 mm). Der Zug der drei Könige aus dem Morgenlande gen Bethlehem.

Bildstil. Erzählend ohne besondere Betonung von Gesten, Handlungen etc. Komposition: Koulissenartig hintereinander geschobene runde, grüne Hügel nehmen fast zwei Drittel des Bildes ein. Vorn von kleineren Hügeln zum Teil überschnitten, drei Kirchen mit blauen Dächern und seitlich gestellten Türmen. In

dem hügeligen Gelände kommen von rechts in getrennten Gruppen die drei Könige zu Pferde, in blauem, oder rotem oder weifsem Wamms mit grofsem Barett und Krone darauf. Alle haben einen oder zwei Ritter in silbernen Rüstungen neben sich herschreiten. Hinten auf dem flachen Grün zwei Bauern nach dem grofsen Stern über ihnen weisend. Neben dem Stern ein schwebender Engel mit sehr grofsem Spruchband »*Gla in excelsis deo et ī tra*« — Hinter den Bergen ein blafser, nach obenzu tiefblauer Streifen, der offenbar das Meer vorstellen soll, denn darüber noch ein schmaler vom Pergament ausgesparter Streifen für die Luft. — Auf ein solches Landschaftsbild dürfte wohl nur ein Maler gekommen sein, der am Meere gelebt. —

Die Figuren sind im Wesentlichen wie die von Mm. 49 behandelt. Nur sind die Wangen der blassen Könige etwas gerötet. — Auf den grünen Hügeln dunkelgrüne Grasbüschel, Bäumchen und Blumen. Diese mit weifser kurzer, stempelartiger Blüte sind Pilsen etwa ähnlich. — Die Rundung des Terrains ist durch einfache und kreuzweise dunkelgrüne Schraffierung angedeutet.

Technik. Gemischt. Deckmalerei, Lavierung mit ausgesparten Flächen, aufgelegtes und gemaltes Gold. Seitenstück zu 49.

73. (Mm 42 kl. F.) Bildinitial A mit der Himmelfahrt Mariae. Ausschnitt aus einer Pergamenthandschrift mit vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen. Teile von der Innitiale sind weggeschnitten. Gröfse etwa 90 : 75 mm.

Über Maria, die verzückt mit über der Brust gekreuzten Armen gen Himmel schaut, Gott Vater, in oder auf dessen mandorlaartig ausgebreiteten blauen Mantel Maria steht. In diesem blauen Felde, dicht um Maria herum, schweben feuerrote, sechsfach geflügelte Cherubime. Den Mantel halten von aufsen sechs weifsgekleidete, blau, rot oder grau geflügelte Engel und unten zwei sechsfach geflügelte feuerrote Engel. Das Kleid Mariens verwaschen rosa. Das Carnat blafs, Haare blond, Nimben gold mit schwarzen Linien. Der Hintergrund ist braun in Braun und Gold mit farrenkrautähnlichen Blättern ausgefüllt. Zeichnung und Malerei der Figürchen ist äufserst sauber und delikat. Der Zeichnung ist die Hauptaufgabe in dem koloristisch so belebten Bilde zugefallen. Unten ein schmutzig schwarzgrünlicher Bodenstreifen mit eingezeichneten Gräsern.

Technik. Deckmalerei auf Pergament mit Ausnahme des nur lavierten Bildhintergrundes. Das Buchstabengestell blau in blau ornamentiert.

cf. Abbildung Tafel VIII.

Technisch und künstlerisch sehr feines Blatt.

14. Jahrhundert Ende. Westfälisch.

74. (Mm 357 kl. F.) Bildinitiale S mit der stehenden Madonna, die das Kind auf dem Arm hält. Aus einer lateinischen liturgischen Handschrift mit vierlinigem Neumen und quadratischen Notenzeichen. Bildgröfse 130 : 100.

Die Initiale blau und rot mit ausgespartem Ornament, das gleichzeitig die beiden Farbflächen sondert. Die beiden Initialfelder sind durch regelmäfsige Netzzeichnung in roter bezw. violetter Farbe ausgefüllt. Der zeichnerische Schmuck dieser Felder (Spiralwerk mit regelmäfsigem Blattschmuck) ist ausgespart. Ein mehr geometrisches Ornament, ähnlichen, kalligraphischen Charakters umrahmt die Initiale und bildet ein etwa rechteckiges Feld. Die Madonna steht auf kleinen, ganz naturalistisch behandelten Rasenfleck. Sie hält in der Rechten mit gezierter Prätention eine Blume wie ein Szepter, nach der das Kind mit beiden Händen greifen will.

Das Kleid der Madonna hellbraun, der Überwurf violett mit grünem Futter und weifser Litze. Das Kleid des Kindes gelbbraun. Beider Haare hellblond. Das Carnat fast weifs, leichte Röte als Schatten nur auf dem Nasenrücken, unterm Mund und an der Kinnlade. Die Zeichnung wie die Malerei ist von gröfster Reinheit und Sicherheit. Die Farben der Kleider sind teils ganz leicht mit weifs übergangen, wohl um den seidenen Stoff zu kennzeichnen. — Feine Deckmalerei neben reiner Federzeichnung.

Siehe Abbildung Tafel VIII.

Um 1400.

Aus der Sammlung Ravenstadt. Gekauft auf der Auktion Sallet Berlin 1898.

75. (Mm 201, 202 gr. F.) Zwei Pergamentblätter mit hebräischem Text, reicher Ornamentalschrift, Randschmuck mit vielen Grotesken und Tieren.

Blattgröfse 450 : 335. Randbreite innen 40, oben 60, aufsen 100, unten 110. Textspiegel 290 : 195. Blatt 201 zeigt in reicher Ornamentation ein goldgemaltes hebräisches Wort. Das Wort ist auf ein rechteckiges Feld gesetzt, das in den Farben grün, rot und gold eine ganz regelmäfsige Ornamentation zeigt. Das Additionsmotiv ist ein Kreis mit einem von der Peripherie nach dem Zentrum geführten Bogen, an dessen Ende, also im Zentrum des Kreises, eine pilzartige rote, weifsgetüpfelte Frucht sitzt. In der Art dieser Frucht ist das Bindeglied gedacht, das die fest aneinander gefügten Ringe einer Reihe verbindet. Die übereinander gesetzten Ringe sind nur selten miteinander auf diese Weise verbunden. Die Linien sind weifs auf grün. Alle Felder sind golden. Das rechteckige Feld ist durch roten und grünen Streifen — der rote mit weifsem kleinen Ringornament — eingefafst. An den vier Ecken setzen in den gleichen Farben Randornamente an, die an den Ecken zunächst Spiralen

bilden, dann in krummer Linie verlaufen, zuletzt eine vasenartige Form annehmen. Als Schmuckform dient ein Straufsenfederartiges Blattwerk, das immer symmetrisch am Stengel ansitzt. Die sich durch Krümmungen und Spiralen ergebenden Felder sind stark vergoldet. Auf dem Randschmuck sitzen und springen allerlei — mit der Feder gezeichnete und leicht kolorierte — Tiere und Grotesken herum. (Hase, Hunde, Storch, Wasservögel etc.).

Blatt 201 zeigt in ähnlich aber einfacherem rechteckigen Felde ein goldgemaltes hebräisches Wort. Das Rechteck ist in eine Reihe aufrecht stehender gröfserer und liegender kleinere Rechtecke so zerteilt, dafs die kleineren einen dreiseitigen Rahmen, die gröfseren das eigentliche Feld für die Buchstaben bilden. Ein mattgrünes Feld wechselt mit einem blafsroten jeweils ab. Als Ornamentmotiv dient hier ein regelmäfsiges Gefüge von weifsen Linearabesken, in deren Mitte ein gestrahltes muschelartiges Blatt sitzt. Im übrigen ist die Ornamentation ganz der des Blattes 201 ähnlich.

Technik beider Blätter, insbesondere von Blatt 201. Der ganze Grund ist zunächst grün bezw. rosa gedeckt. Das Ornamentmotiv ist darauf weifs, die Blumen oder Bindeglieder rot aufgetragen. Schliefslich sind auf dickem rot unterlegten Grund die Buchstaben und die Felder in Gold gemalt. Durch diesen ungleichen, zum Teil sehr starken Farbauftrag macht die Ornamentation unbedingt einen plastischen Eindruck und zunächst möchte man meinen, die grünen, vertieftwirkenden Ornamentlinien seien mit der Spachtel ausgegraben und nachträchlich dünn koloriert.

Ende 14. Jahrhundert. Jüdisch.

76. (Mm 39—41 kl. F.) Mm 39. Bild (Initiale M?) der Geifselung Christi. Bildgröfse 132 : 95 mm. Auf der Rückseite zwischen 16 mm weiten roten Zeilen, grofse rote Schrift (Fragment eines Gebetes) Christus ist an eine Säule, die in der Mitte des Bildes steht so gebunden, dafs das eine Bein hinter, das andere vor dieser steht und der Kopf und die beiden Unterarme ganz sichtbar sind. Rechts und links je ein Henkersknecht, der in exaltierter Stellung mit Ruten auf Christus einschlagen will. — Das Bild hat sehr gelitten.

Mm 40. Grofses ganzseitiges Bild in reicher Rankenumrahmung und mit je einem Medaillon eines Evangelisten an den vier Ecken. Christus am Kreuz verschieden. Rechts Johannes, links Maria, links unter dem Kreuze kniet ein hoher Geistlicher im früher violetten Talar mit schwarzem Schulterkragen und Purpurbarett. Zwei Henker setzen eine Leiter an das Kreuz. Dahinter, kompositionell nach beiden Seiten gegen den Rand zu ansteigend, Krieger und Juden. Von links kommt ein Engel in grünem Gewande herab, um in einem Kelch das Blut Christi aufzufangen. Gröfse des

Bildes: 320 : 215 mm, des Blattes 420 : 285 mm. Der Randschmuck nimmt die Ränder häufig ganz ein. Der sehr ruinöse Zustand des Blattes erleichtert zwar sehr dessen technische Beurteilung, beeinträchtigt aber den künstlerischen Genufs des wertvollen Bildes.

Zu beiden Blättern. Beide Bilder sind frei von allem Stenographischem und ostentativ Allegorischem. Es fällt sofort eine wohlüberdachte, nicht störend symmetrische Komposition auf. Die Farbenwirkung weich und elegant wie die schlanken Formen und lyrischen Bewegungen der Hauptfiguren. Obwohl der Miniator von ungewöhnlicher zeichnerischer Geschicklichkeit, zieht er doch zunächst durch die grofsen aber weichen Farbenflecke ungemein an. Bei beiden Bildern ist der Hintergrund hell- bezw. dunkelpurpur mit diagonal gefelderten Goldmusterung. So wird die helle und leichte Wirkung der Gestalten vorn erhöht.

Figürliches: Christus, beidemale, Maria und Johannes gröfser als die anderen Persönlichkeiten mit Ausnahme des knieenden geistlichen Stifters. Christus am Kreuz sieben Kopflängen, wenig schlanker sind Maria, Johannes und Christus an dem Pfeiler. Die farbige Modellierung des ausgezeichnet gezeichneten nackten Leibes Christi läfst sich nicht mehr ganz würdigen, ist aber ungewöhnlich vollendet. Das Hauptgewicht der bildlichen Sprache ist in den physiognomischen durchaus nicht aufdringlichen Ausdruck gelegt. Ungemein weich und echt ist das rotblonde, blonde oder braune Haar modelliert. Die Gewandung sehr natürlich ohne besondere Schwere oder Zartheit, ohne jede Knitterichkeit in langgestrafften Linien gefaltet. Etwas energisches hat meist der Nasenansatz, die Unterlippe dick. Die Henkersknechte absichtlich roh. Vorherrschende Farben zartgrün, mattes blau, wenig feuerrot, silbern für die Rüstungen der Krieger, sehr wenig gold.

An jedem Eck des grofsen Bildes zweigt vom grünen Rahmen ein Rankenzweig ab, Raum für ein Medaillonbildchen mit blauem Hintergrund bildend. Der Evangelist Mattheus als unbeflügelter Engel sitzend, die anderen Evangelisten ebenfalls sitzend und ganz menschlich, nur der Kopf des entsprechenden Evangelistensymbols ist — soweit dies der Zustand des Blattes vermuten läfst, tierisch gebildet, was bei der fast genrehaften Auffassung dieser betenden Gestalten befremdlich.

Ornament. Ganz im Charakter der südostdeutschen Gruppe.

Technik: Deckmalerei auf Pergament. Der Grund immer kreidig, meist sehr dünn, nur das Gold auf dicken rosigen Grund gemalt. Die in Silber gemalten Rüstungen beachtenswert.

Mm 41. Kleine lavierte Federzeichnung, Christus am Kreuz. Ausschnitt aus einem Pergamentblatt (etwa 90 : 90 mm). Sehr reine Zeichnung mit besonderer Betonung des Sehnigen und Knochigen. Der Akt

ist leicht grün kariert, Hintergrund fehlt, das Kreuz sorgfältig gemalt, die Füfse ganz verzeichnet. Zeichnung und Technik ist sehr der Art des Miniators von Blatt 39 und 40 ähnlich.

Die Blätter Mm 39, 40, 41 gehören zweiffellos zusammen. Blatt 40 ist von besonders grofsem Wert. Der Meister dürfte, bei seiner sehr entwickelten Eigenart festzustellen sein.

Oberitalien — Tirol. Vermutlich jedoch in Prag gemalt. Um 1400.

77. (Hs. 4984a). Brevier mit Kalendarium. 297 Blatt in neuem Einband. Bildinitialien F. 14: B *(eatus vir)* (oben David Harfe spielend, unten David und Goliath), F. 74 D *(ixi custodiam)* (David knieend), F. 95 von D *(ixit insipiens)* (ein Blöder), F. 202 D *(ixit dominus domino)* (Dreieinigkeit: Christus und Gott nebeneinander thronend, zwischen beiden die Taube).

Blattgröfse 137 : 90. Breite des Randes: innen 15, oben 18, aufsen 28, unten 35 mm.

Sehr sorgfältig geschriebener und illuminierter Kodex mit sehr vielen kleinen kalligraphischen Initialen und Ornamenten in rot oder blau.

Ornament- und Bildstil am nächsten verwandt mit Nr. 71, 76.

Technik: Deckmalerei. Das Gold auf pastosem weifsen Grund aufgetragen.

14. Jahrhundert. Niederdeutsch.

78. (Hs. 59 F.). *Speculum humanae salvationis.* 16 Blatt mit 64 Bildern. Die Legende über jedem Bilde in roter Schrift. Der Text unter den Bildern ist völlig abgeschnitten. Blattgröfse 105 hoch, 210 breit.

Die Bilder sind sehr zartlinig gezeichnet und teils sorgfältig, teils ganz flüchtig koloriert. Die Komposition pafst sich meist dem gegebenen Rechteck an. Vertiefung fehlt ganz. Alles, mit wenig Ausnahmen, nebeneinander gestellt. Auf allen Bildern ist aber eine gute Naturbeobachtung im Einzelnen kennzeichnend für den Miniator. Der Farbenauftrag ist sehr ungleich. Vielfach nur kariert. Weifs immer pastos aufgetragen, Gold auf Rot gelegt.

14. Jahrhundert. Mittelrheinisch.

15. Jahrhundert.

Von der grofsen Rolle, die die Ranke im Buchschmuck des 15. Jahrhunderts spielt, geben mehr als $^2/_3$ unserer Blätter dieses Jahrhunderts Begriff. Merkwürdiger Weise steht die Ranke, wie sie in Augsburger Handschriften als Randschmuck beliebt war und fast ganz allein geübt wurde, der klassischen Ranke am nächsten. In vielfachen Abarten wurde diese Augsburger Ranke in ganz Süddeutschland, in Salzburg und Böhmen und etwa bis zum Mittel-

rhein reicher oder dürftiger variiert. Für die einzelnen Arten lassen sich freilich vorläufig noch nicht die landschaftlichen Grenzen zuverläfsig bestimmen, doch tritt als sicher schon eine Scheidung zwischen der blattärmeren westdeutschen und der blattreicheren ostdeutschen Ranke hervor. Diese ist reicher, gedrängter im Gefüge. Ihr Blattschmuck ist bunt und nimmt vielfach naturalistische Blumen auf. Rhythmus und Rundlichkeit sind immer die hervortretenden Kennzeichen. Im Südwesten Deutschlands, das etwa durch den Lauf des Lech und der Pegnitz begrenzt zu denken ist, herrscht eine Ranke, deren spärliches, aber feingezeichnetes Blattwerk, an plastische Vorbilder, etwa an die gotische Krabbe erinnert. Die Färbung ist hier auch meist eine einfachere, wie das Gefüge oft kaum einige Spiralen bildet. In Prag, wo sich schon im 14. Jahrhundert französische und italienische Kunst begegneten, wird die reiche und grofszügige Augsburger Ranke besonders beliebt aber sie nimmt rasch eine starke Eigenart an. Am üppigsten und breitesten von der süd-ostdeutschen Ranke, zu der die Salzburger zu rechnen ist, entwickelt sich hier das Gefüge und das Blattwerk und weit mehr als im Westen Deutschlands leben zwischen dem Gerank die vielgestaltigen, naturalistisch gewordenen Erben der Droleries fort. Dafs Böhmen auch noch am Ende des 15. Jahrhunderts fremde und eigene künstlerische Gaben glänzend anzunehmen und zu verwerten wufste, beweisen die schönen Folgen unserer Blätter 116—125, 126—142, von denen die eine fast den reinen Augsburger, die andere noch reicheren böhmischen Geschmack zeigt.

Trotz des Reichtums im Ausdruck und an Varietäten bleibt aber doch die Ranke, die in Süddeutschland im letzten Dezennium des 15. Jahrhunderts, ihren vollendeten Ausdruck findet, die Repräsentantin der konservativen Kunstrichtung. Nur in Italien, wo die Ranke einen rein ornamentalen Charakter wahrt und der Randschmuck immer freier sich einer edlen Symmetrie und Gesetzmäfsigkeit unterwirft, bleibt der Randschmuck durchaus entwicklungsfähig, ohne sich von der Ranke in vielen Fällen loszusagen (Kat. 253—262).

Ein fortschrittliches Element, das sich um die Wende zum 16. Jahrhundert ganz Deutschland fast eroberte, gab die niederländische Kunst. Hier wurden die Ränder der Seiten durch einen dünn verriebenen matten Goldgrund geschmückt, und auf diesen Grund naturalistische Blumen und Blumenzweige so gemalt, als ob sie darauf gestreut worden wären. Diese neue Art hat zweifellos in einem frühen technischen Fortschritt ihren Grund. Die andere grofse Gruppe niederländischer Randornamentation schlofs sich mehr der Kunst des 14. Jahrhunderts an und entwickelte aus dem kleinen Pfeilblatt ein System von Moosarabesken mit goldenen, pastosen Pfeilblättern und zartfarbigem Blumenwerk. Charakteristisch ist für diese, dem Rankenschmuck entgegenstehende Ornamentation, die Begrenzung der Randflächen durch Rechtecke. Unsere Sammlung besitzt von diesen niederdeutschen Blättern nur wenige (Kat. 263—273), doch sind wenigstens die beiden wichtigsten Gruppen vertreten. Nach den Nummern 79—125, die die vorherrschende Augsburger Ranke und die ganze südostdeutsche Ornamentationsweise der Hand-

schriften repräsentieren, sind die Numern 126—142 besonders bemerkenswert. Sie stammen aus einem datierten Codex zweifellos tschechischer Herkunft. Die hierzu gehörende Gruppe Nr. 116—125 ist frei von böhmischem Geschmack, während der zweite Teil des Psalteriums (Nr. 126—142) ein vorzügliches Zeugnis des in Böhmen noch lange herrschenden Geschmacks, darstellt. — Zu den vielen Varianten der südwestdeutschen Gruppe darf man auch die Serie von Blättern rechnen (Nr. 172 u. f.), welche fränkischen, vermutlich Nürnberger Ursprungs sind. Die Ornamentation hat in Nürnberg allerdings keineswegs einen irgendwie ausgeprägten Charakter gewonnen, sondern nur das Vermischen Augsburger Initialornamentik mit böhmisch-südostdeutscher Randornamentation und geringer lokaler Eigenheiten kennzeichnen die ekklektizistische Gruppe, von der niemals auf diesem Gebiete eine neue Richtung ausgehen konnte. Nur durch den Bildstil, der hier aus wenigen Bildinitialen hervortritt, gewinnen diese Blätter an lokaler oder doch landschaftlicher Eigenart.

Proben der mehr ins Zierliche gehenden, in der Masse sparsamen südwestdeutschen Ornamentik, sind die Blätter Nr. 232—252.

Wenige illustrierte Handschriften, aus der Bibliothek des Museums, sind hier mit aufgenommen worden, um wenigstens an die grofse Spaltung zwischen profaner Buchillustration und kirchlicher Miniaturmalerei und Ornamentation zu erinnern.

79—81. (Mm 135. 136. 140 kl. F.) Drei Blattranken-Fragmente ganz gleicher Art.

Kennzeichnung: Lange, grofslinige und rhythmische Linienführung. Die mit viel Blätterwerk besetzten breiten, oft fast blattartigen Stengel der Ranken bilden eine Reihe von Spiralen. Die Spirale — nicht die Wellenlinie — ist das herrschende Motiv im Kleinen wie im Ganzen. Die einzelnen Ranken greifen oft weit aus, indem sie zum Teil durch andere hindurchlaufen, ohne aber etwa parallel nebeneinander herzulaufen. Es ist etwas sehr ausgeglichenes im Gewicht. Das Ganze ist nicht gedrängt oder in ein Rechteck hineinkomponiert gedacht, sondern eher liefse sich ein spitzwinkliges Dreieck um das ganze Gefüge herumlegen, da die letzten Spiralen viel kleiner als die dem Ausgangspunkt — dem Stab auf dem inneren Rande — nächstliegenden. Der letzte Ausläufer der Spirale selbst umgreift fast stets den Stengel d. h. die äufsere Linie der Spirale. Die gröfsten Blätter sitzen nahe beim Anfange des Stengels, die Blätter begleiten, wie mit dem Stengel verwachsen, die Ranken. Das Ganze ist nicht von streng geschlossenem Gefüge, wie das auf den unteren Rändern Augsburger Handschriften dieser Art der Fall ist. — Die freien Felder sind durch grofse goldene Flecken, die von strahlenartigem Federschmuck umgeben, belebt.

Die Farben sind kräftig. Die Lichter und Schatten sind meist durch feine, sehr sorgfältige Schraffierungen der im Spektrum nächstliegenden Farbe aufgesetzt. Bemerkenswert, ein sehr sattes Blau, ein leuchtendes Blutrot.

15. Jahrhundert (um 1480). Nürnberg, von Augsburg beeinflufst.

82. 83. (Mm 138. 139 kl. F.) Zwei Fragmente von Blatträndern mit Rankenschmuck.

Die Ranken laufen in grofsen Bogenlinien, die meist von einem Punkte ausgehen, und deren, in nackte Spiralen auslaufende, Enden nahe beieinander liegen. Das Gefüge ist etwa in ein Rechteck gelegt gedacht. Sehr wenig Blattwerk. Die Blattbreite ist sehr gering, so dafs das Ganze von einer gewissen Spärlichkeit und Weitschweifigkeit zeugt. Überall füllen, leicht dem Gefüge folgende, Federschnörkel die Zwischenfelder aus. Deckmalerei auf Pergament.

15. Jahrhundert, um 1475. Oberdeutsch. Dem Augsburger Geschmack verwandt.

84. (Mm 137 kl. F.) Fragment einer Ranke aus einem Pergamentkodex.

Die Ranke ist sehr ähnlich in Komposition und Gefüge jenen auf Blatt 135. 136. 140. (Kat.-Nr. 79—81) erhaltenen. Doch ist das Blattwerk hier nicht so breit wie dort, die Blätter bleiben hier nicht so lange mit dem Stengel verwachsen, und die Farben, insbesondere gilt das von dem intensiven Blau sind nicht so kräftig.

Zeitlich und örtlich etwa zu den vorhergehenden Blättern gehörig.

85. (Mm 93 gr. F.) Blatt aus einem Missale mit grofsem reichen Randschmuck, Bildinitial S*(uscepit deus)* und vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Gröfse des Blattes 585 : 405, Breite des Randes oben fast 60, innen 50, aufsen fast 90, unten 105 mm. Höhe der Neumen 36 mm. Sechs Text- und Notenzeilen auf jeder Seite.

Ornamentstil: Die grofse Bildinitiale in fast quadratischen Rahmen (150 : 145) ist völlig selbständig d. h. der Randschmuck geht in keiner Weise von der Initiale aus. Der Rahmen ist aus acht Teilen, abwechselnd einem blauen und einem grünen zusammengesetzt, geradlinig profiliert und ziemlich flach gedacht. Das Feld ist golden, einige mit Stempeln eingepreifste Rosetten darin, mit dem Rädchen sind punktierte Linien am Rande eingeritzt. Die Initiale, deren Gefüge nur andeutungsweise zu erkennen ist, ist blafsrot in rosa gemalt.

Das Gerank ist aus zwei oft verzweigten Ranken zusammengesetzt, die durch ein symmetrisch verknüpftes Bandgeschlinge sich gegenseitig halten. Auf dem inneren Rande läuft der Stab der

beiden Ranken gradlinig fort, verschiedene Zweige bilden offene oder geschlossene Spiralen, deren symmetrische Blätter gern den Stengel, der sie trägt, umrollen. Oben und unten bildet die Ranke ein System von immer kleiner werdenden Spiralen, an deren Schlufs meist eine naturalistischer gebildete Blume ansetzt. Das Ganze von sehr gedrängter Komposition. Überdies sind die durch die Abzweigungen etwa sich bildenden Felder golden belegt und alle leeren Felder möglichst durch einen goldenen, rotumstrahlten Fleck geschmückt.

Bemerkenswert die Verwendung von Ornamentstempeln. Es findet sich eine sechsblättrige vergifsmeinnichtartige Blume von etwa 5 mm Durchmesser. Die Form ist allerdings zu allgemein und überdies zu abgenutzt, als dafs sie zur Bestimmung der Werkstatt dienen könnte.

Darstellung: Christus verwandelt Wasser in Wein. In einer mit grofsen Fliefsen belegten Halle mit flacher Balkendecke, steht vorn bei sechs grofsen Streinkrügen Christus mit Maria. Christus macht die Geberde des Segnens. Dahinter an viereckigem weifsgedecktem Tisch drei Frauen und drei Männer. In der Steinwand drei rundbogige Fenster, das mittlere mit rundgefafsten kleinen Butzenscheiben (Silbermalerei). — Rechts von dem Raume ein Gang, in dessen dunklem Tor eine weibliche Gestalt steht.

Bildstil: Das Bild ist in den, allerdings willkürlich begrenzten Raum, hineinkomponiert. Von einer Überschneidung ist nicht zu reden. Die Perspektive des Raumes mit Nebengang ist gut im Vergleich zu der gerade umgekehrten Verkürzung des regalartigen Möbels im Vordergrunde.

Die Figuren normal grofs, die Hände, wegen der immerhin betonten Rolle die sie spielen, etwas grofs. Die Gesichter der Frauen rundlich und voll, die der Männer mager, knochig und unschön. Die Gewänder von recht natürlicher ruhiger Faltung. Das Carnat blafsrosig, das der Männer etwas kräftiger.

Technik: Deckmalerei mit aufgesetzten Lichtern: meist gelb auf rot und grün, weifs auf blau. Auch schwarz und silber kommt vor. Die Farben meist kräftig oder tief — und trotz einiger kalter Töne (z. B. Rot) von harmonischer Wirkung.

Cf. Blatt 108 dessen Bild im Stil verwandt und dessen Neumen und Schrift ganz von gleicher Art.

Von Augsburger Einfluss.

Ende 15. Jahrhundert.

86. (Mm 108 kl. F.) Bildinitial S. (blau in blau auf goldenem Felde) mit Darstellung der Ausgiefsung des heiligen Geistes, in rechteckigem, achtteiligem Rahmen. Ausschnitt aus einem Missale mit

vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen. Gröfse des Rahmen 208 : 210 mm. Höhe der Neumen 36 mm.

Der achtteilige Rahmen ist aus Holz gedacht, flach und stufenartig profiliert, das eine Rahmenstück grün, das andere immer rot. Die Lichter in gelb, die Schatten dunkelgrün, beziehungsw. dunkelrot. In der Mitte des Rahmens läuft eine graue gedrehte Schnur. Das Gefüge des S wird in der Mitte beliebig durch die Figuren des Bildes unterbrochen. Das Ornamentmotiv blau bezw. weifs in blau, das Rollblatt von schmälerer Struktur in sehr sorgfältiger Zeichnung.

Das in einem freien Rund komponierte Bild zeigt um die in der Mitte thronende Maria, in engerem Kreise fünf der Maria zugekehrte Frauen. — Im grofsen Kreise je drei und drei, auf Bänken sitzend, zwölf Jünger. Das Bild schliefst nach oben ab durch eine Anzahl sich überschneidender Nimben, die sich vom Goldgrund kaum abheben und in ihm verlieren. Wie hierdurch die Menge nicht nur der Personen, sondern auch die Gröfse des gedachten Versammlungsraumes angedeutet wird, unterstützt der Miniator die Raumvorstellung im Bilde durch die doppelte kreisförmige Anordnung der Versammelten ganz geschickt, obwohl er fernere Figuren gleich grofs darstellt wie die ganz im Vordergrunde des Bildes befindlichen. Die Linearperspektive des fliefsenbelegten Bodens wirkt vertiefend, läfst aber das Mifsverhältnis der Gröfsen hervortreten.

Figürliches: Die Figuren eher klein als normal. Nur Maria ist durch Gröfse, auch der Linien, ausgezeichnet. Das Kleid golden, der schleierartige Mantel tiefblau. Die Faltung meist reich und schwerfällig. Nur Kleid und Mantel der Maria fällt in langen ruhigen Linien, am Boden allein eine Menge von Staufalten bildend. Die Köpfe der Frauen und der jüngeren Apostel rund, die der anderen Männer knochig und fleischig. Das Carnat rosig, sehr viel durch weifs modelliert. Das Haar sehr zart gemalt. Die Hände breit.

Im Bild viel Verwandtes mit Blatt 93, das übrigens Neumen und Text von gleicher Höhe zeigt.

Technik: Dünne Deckmalerei, Gold aufgelegt. Im Gold einige eingeprägte Ornamente: (Sechseckiger Stern (5 mm), drei sternförmig zusammengefügte eichenartige Blätter, Durchm. 7 : 5 mm.)

15. Jahrhundert Ende. Augsburger Art.

87. (Mm 313 kl. F.) Bildinitial C mit der Anbetung der hl. drei Könige. Aus einer liturgischen Handschrift mit vierlinigen Neumen. Die Initiale ist quadratisch eingerahmt. Der graue, steinartigprofilierte Rahmen ist aufsen und innen durch einen breiten Goldstreifen begrenzt. Die Initiale, vornehmlich grün in grün. Das gotische Knollenblatt als Ornamentmotiv.

Das Bild zeigt in einer offenen gemauerten und mit Fliefsen gepflasterten Hütte die Madonna in der Mitte sitzend. Das nackte Kind sitzt auf ihrem Schofse. Vorn, rechts und links von Maria kniet je ein König. Der eine ergreift die rechte Hand des Christkindes, das sich mit dem Oberkörper nach vorn gewendet. Links hinter diesem Heiligen steht Joseph vor einer offenen, ins Freie gehenden Tür. Der dritte heil. König rechts im Bilde in halb knieender Stellung, hinter dem andern König. Die Figuren heben sich alle hell von dem dunkelgrauen gemauerten Hintergrund ab, nur Joseph steht in der lichten Türöffnung. Hinten grüne Berglandschaft mit mehreren hochtürmigen Kirchen. Die Luft darüber vom Weifsen nach oben ins Zartblaue übergehend. Die heil. drei Könige haben weder Nimbus noch Krone. Der eine jugendliche trägt einen Pokal. — Die Figuren sind mehr gemalt als gezeichnet. Auffallend die in der Kontur harte, in der Linie aber sehr abgerundete Begrenzung der Figuren. Die Faltung verschwindet häufig in der Färbung, die Modellierung des Körperlichen gibt mehr die Farbe als die Zeichnung. Die Köpfe und die Augen sehr rundlich bei gewisser Zierlichkeit. Die Zeichnung der Hände möglichst vermieden. Die Köpfe im Profil sehr mifslungen. Das Blau und Rot sehr satt. Hellere Farbflächen wirken durch die sehr feine Pinselstrichelung häufig etwas schmutzig.

15. Jahrhundert, letztes Drittel. Oberdeutsch. Augsburgisch (?).

88—97. (Mm 89. 90. 91. 92 kl. F., 94. 96. 97. 99. 101. 102 gr. F.) Zehn Blätter und Blattfragmente aus einem Missale mit Randschmuck, Bildinitialen und vierlinigen Neumen mit rechteckigen Notenzeichen. Gröfse der Blätter etwa 525 : 365, teils sehr beschnitten. Randbreite innen 40, aufsen 60, unten 95. Höhe der Neumen 20 mm. Meist zehn Text- und Notenzeilen auf der Seite.

Ornamentstil: Die Bildinitialen immer in rechteckigem mehrfach gekehlten Rahmen, der meist aus acht Teilen, von blauer oder grüner oder roter Farbe, zusammengesetzt ist. Das Feld innerhalb des Rahmens goldaufgelegt. Die Initiale in Unimalerei mit Rollblattmotiv. Der Hintergrund des Bildes oft Gold, sonst Landschaft mit hellgelben Wolken oder Raum. — Nicht an die Initiale ansetzend, sondern wie hinter dem Rahmen vorkommend, meist zwei Ranken, die am inneren Rande in wenig gebogener Linie laufen und kaum einige kleine Spiralen bilden. Nur auf dem breitesten unteren Rande einige Spiralen. Der Randschmuck macht somit einen kahlen und weitgezogenen Eindruck. Die Blätter immer symmetrisch an den, nur bei Verzweigungen durch Ringe, Goldflecke oder Köpfe gezierten, Stengelranken ansitzend sind nie breit, oft nur halmartig und wahren immer den Charakter des Rollblattmotivs. An den Spiralenden meist eine naturalistische oder streng-

stilisierte Blume. Keine Belebung durch Tiere oder Figuren. Die Färbung streckenweise abwechselnd, meist kalt. Lichter und Schatten durch Schraffierung in dem entsprechenden helleren oder dunkleren Farbton. — Das freier komponierte Rollblatt in den Initialgefügen ist durch feine aber energische weifse Konturen sehr belebt.

Bildstil: Teils Andachtsbilder, würdig, aber von volkstümlicher Art, teils biblische Illustrationen, die sehr einfach und mehr beschaulich als absichtlich significativ erzählen. Die Luftstimmung der Landschaften ist meist für Nürnberger Miniaturen charakteristisch. Langgezogene, feuerrote, horizontale Streifenwolken vor einer gelben Luft und über blafsblauen Bergzinnen geben den Bildern etwas kaltes aber leuchtendes, zumal sich der tiefgrüne Boden davon stark abhebt und auch über dem abendlich beleuchteten Himmel eine blafsblaue kalte Luft das Bild erfüllt.

Figürliches: Die Figuren meist mittelgrofs. Alles durch Zeichnung betont und trotz feiner Konturen hart wirkend. Die Gesichter rundlich, die Hände grofs, auch bei Maria ist nicht von zierlichen Handflächen zu reden, nur die sehr langen Finger machen diese Hände etwas elegant. Die Faltung auch da oft unruhig, wo sie sich nicht durch Stofffülle motivieren lese. Grade die hellgesäumten Stoffen gern in blitzartigen Zackenlinien. — Die sehr sprechenden Augen nach oben durch dreifachen Bogen eingerahmt, denn zwischen Lid und Braue noch der Lidansatz angedeutet. Bei Männern ist der Nasenansatz auf der Stirne energisch betont. Der kleine Mund durch längeren, die Unterlippe durch kürzeren Bogenstrich angesetzt und beide immer durch vertikalen roten Punkt verbunden. Das Carnat bei Mann und Weib zart rosig mit röteren Wangen.

Landschaft: Bogen und Hügel gleichmäfsig grün bemalt und als Scholle gedacht. Das Wasser blau mit Weifs, etwa wie in kleine Häufchen regelmäfsig verteiltes Heu stilisiert. Auffallend die blafsblauen Berge im Hintergrunde und die oben näher gekennzeichnete gelb-rote kalte Abendluft.

Architektur u. A. siehe bei den Beschreibungen der einzelnen Initialbilder.

Technik: Gold stark auf rotem Grunde aufgelegt. Auch sonst — aufser im Randschmuck — ziemlich dicke Deckmalerei. Die Farben hart und ohne besondere Tiefe.

(Mm 89.) Initiale C, blau in blau in rechteckigem, grünen und roten, mehrfach gekehlten Rahmen. Das Feld, gold mit roter Modellierung, des stark bewegten Rollblattes. Auf dem Rande zwei kürzere Blattranken.

(Mm 90.) Initiale D, blau in blau auf goldenem Felde, das rechteckig eingerahmt. Der Rahmen aus acht grünen und roten Teilen zusammengesetzt und mehrfach profiliert. Die Lichter gelb.

Initialbild: Christus sitzt von Blut bedeckt auf einem grauen haufenartigen Sitz unter dem Kreuze, an dem seine »Waffen« hängen bezw. gelehnt sind. Christus sitzt im Profil. Mit der rechten Hand stützt er den in die Weite schauenden Kopf. Vorn grüne Hügel, hinten blauweifse Felsen. Luft: gelb, oben blauer Abendhimmel.

(Mm 91.) Initiale N, blau in blau, Rahmen wie die übrigen. Das glanzgold'ne Feld mit mattgoldenen Linien ornamentiert. Auf dem Felde ist durch je ein grünes, rotes und blaues Band das Monogramm ihs' gebildet. Durch das h ein weifses Spruchband mit J. N. R. J. gesteckt.

(Mm 92.) Bildinitial G, rot in rot, wie die vorigen. Auf einem breiten Grasboden steht im silbergemalten Halbmond die kurzfigurige Madonna, sie hält das nackte Kind im Arm. Maria gekrönt.

(Mm 94.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial A, *(ad te levaoi)* blau in blau. Unten links Maria, rechts Joseph kniend. Aus dem Wiesenplan entsteigt je einem Loch ein nackter, kindlich gebildeter Mensch. Hinten blaue Felsenberge. Schwebend, aber scheinbar auf dem Querbalken des A ruhend, in halber Bildhöhe, sitzt Christus auf einem Regenbogen, die Füfse auf der Kugel, die eine Landschaft mit einer Burg zeigt. Beide Hände weit ausgestreckt. Lilie und Schwert rechts und links von seinem Haupte. Hintergrund gold. Der Regenbogen, auf dem Christus thront, ist ganz kurz und verschwindet rechts und links in einem Wolkengekräusel. Randschmuck wie bei den übrigen Blättern.

(Mm 96.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial D, blau in blau, auf gold in dem hier üblichen Rahmen. Taufe Christi im Jordan. Christus steht bis zur Hüfte in einem Flufs, der das schollenartige Land durchschneidet. Links am Ufer Johannes, er stülpt über dem Haupte Christi ein Gefäfs mit Wasser um. Rechts am Ufer ein Engel, der das violette Gewand Christi zum Hineinschlupfen bereit hält. Hinten blauweifse Felsenberge, darüber der gelbrote Abendhimmel.

Randschmuck wie bei den übrigen Blättern.

(Mm 97.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial P, rot in rot, auf goldenem Feld und dem hier üblichen Rahmen. Geburt Christi. Vorn auf aufgerolltem Tuche liegt das nackte Christkind. Links zu dessen Füfsen kniet Maria in rotem Gewande mit blauem gelbgesäumten Mantel. Die Hände sind lose zum Gebet aneinandergelegt. Das langgelockte Haupt ist leicht geneigt. Rechts beim Kopfe des Christkindes kniet in rotem Rock mit blauer Kapuze

der kahle, graubärtige Joseph, in der Rechten einen grofsen Winkelstab, in der Linken einen kurzen Rosenkranz. Im Mittelgrunde links die gezimmerte Hütte, die auf 2 roten runden Steinsäulen ruht. Den Mittelgrund umschliefst eine feste Mauer mit Tor. Unter dem Dache Ochse und Esel. Von hinten schauen über die Mauer 2 Hirten in bunten Kleidern. Die Luft gelbrot. Oben ein Engel mit Spruchband: »GLORIA«.

(Mm 99.) Teil eines Blattes mit Randschmuck und Bildinitial E, blau in blau auf goldenem Felde in dem hier gebräuchlichen Rahmen. Anbetung der h. 3 Könige in der Mitte des Bildes sitzt die gekrönte Maria, das nackte Kind auf dem Schofse haltend. Rechts kniet der eine graubärtige König und reicht eine gold'ne Kiste mit Goldstücken dem Kinde. Zwischen beiden steht hinten ein jüngerer König, er hält einen goldenen Apfel. Links steht der Mohrenkönig in reichem roten, pelzverbrämten Gewande, ein Füllhorn mit Fufsgestell, haltend. Der Vorgang spielt sich in einer Hütte ab, die auf roten Steinsäulen ruht und deren hölzernes Dach mit Stroh gedeckt ist. Durch das offene Fenster Blick in die rotgelbe Abendluft über den blauweifsen Bergen.

(Mm 101.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial R *(esurrexi)*, blau in blau auf goldenem Felde in dem bunten, rechteckigen Rahmen. Der auferstandene Christus steht auf der Stufe des grauen Steinsarkophags. Die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Fahne. Der rote, über die Brust geknöpfte Mantel flattert unruhig hinter dem nackten Leibe Christi. Christus steht mit dem einen Fufse auf dem vor dem Grabe liegenden, schwarzgerüsteten Wächter, der ihn schlaftrunken anstarrt. Hinter dem Sarkophag sitzt ein zweiter Wächter, der in die weite Landschaft im Hintergrunde schaut. Der dritte Wächter, wieder in reicher schwarzer Rüstung, liegt auf dem Sarkophag, dessen Deckplatte nicht abgehoben ist. Luft rotgelb, oben blau, unten die blauen Berge. Randschmuck wie sonst.

(Mm 102.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitiale S, feuerrot, gelb belichtet, in dem hier gebräuchlichen Rahmen. Bild: Pfingsten. In Reihen sitzen neben und hinter Maria die Apostel, die Hände meist über der Brust gekreuzt oder in anderer Gebetshaltung. In dem goldenen Nimbus eines jeden eine rote Flamme. Der Fufsboden gemauert, Hintergrund golden, oben eine Taube. Randschmuck wie sonst.

Augsburger Art. Um 1475.

98—101. (Mm 95, 98, 100, 103 gr. Fo.) Vier Blätter aus einem Missale mit Randschmuck, Bildinitialen und vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Die Blätter sind fast ganz in derselben Art wie die Blätter 89, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 99, 101, 102 und jedenfalls in derselben Werkstatt wenn auch von anderer Hand gemalt.

Gröfse der Blätter: 410:300 mm. Randbreite oben: 20, innen 40, unten 53, aufsen 60. — Die Lage des Schriftspiegels im Blatte ist also eine ästhetisch nicht unwesentlich andere als die vorhergehende Folge von Blättern. Die Neumen sind etwa 19 mm hoch, auf jeder Seite 9 Noten und Textzeilen. Die Art der Initialen ist die der vorhergehenden Gruppe, der Randschmuck ist nur etwas reicher, dichter, die Ranken laufen einmal um goldene Stäbe und auf einem Blatte sind sie durch daraufsitzende Vögel (Meise, Kranich, Ente) belebt.

Der Bildstil ist im allgemeinen der gleiche, wie der in den Miniaturen der vorhergehenden Folge. Die im allgemeinen aber hervortretende gröfsere Feinheit der Arbeit tritt ganz besonders in den höchst sorgfältig modellierten Gesichtern der Frauen hervor. Die Augenhöhlen sind tief beschattet. Der »Schattenring« bildet mit den runden Augenbrauen einen Ring oder besser eine Halbkugel, denn der Augapfel mit dem braunen Licht tritt wohlberechnet heiter aus dem Dunkel hervor.

(Mm 95.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitiale A *(ve maria)*, blau in blau auf goldenem Felde in rechteckigem Rahmen.

Verkündigung Mariae. Maria kniet rechts vor einem Betpult, sie wendet sich seitlich zurück zu dem Engel, der halb kniend in demütiger Haltung sie segnet und in der Linken einen Lilienstab hält, um den ein weifses Schriftband läuft. Maria in violettem Gewande mit blafsgelben Mantel. Der Engel in tiefgrünem Kleide mit rotem gelbgesäumten Mantel. Der Hintergrund golden.

(Mm 98.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitiale E *(ece dies)*, blau in blau auf goldenem Felde in dem, der ganzen Serie eigentümlichen Rahmen.

Auf einem breiten Grasstreifen steht die sehr kurze Figur des Ysaias in grünem Faltenrock, einen Purpurmantel darüber. Auf dem Kopfe trägt er eine turbanartige purpurne Mütze, deren gelbgefütterte Verlängerung den Kopf kapuzenartig umschliefst. Ysaias hält vor sich eine breite Schriftrolle, auf der in 4 Zeilen steht: *»Ecce virgo concipiet et pa |riet filiu et vocabit r̲ nom | en eius emanahel-| Ysaias.*

(Mm 100.) Blatt mit Randschmuck und Initiale O, grün in grün auf goldenem Felde in rechteckigem Rahmen. Das innere Feld hellpurpurfarben mit geometrischem Ornament in feinen goldenen Linien. Quadrate mit Vierblättern.

(Mm 103.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial V *(espere autem)*, blau in blau auf goldenem Felde in rechteckigem Rahmen.

Die drei Frauen am Grabe. Die Platte des steinernen Sarkophags ist quer über die Öffnung gelegt. Hinter dem Grabe stehen —, oder knien — ein Engel in weifsem Gewande und die drei Frauen in einer Reihe. Jede dieser trägt ein kelchartiges Gefäfs in der Hand. Der Engel hält mit der in Mitte stehenden Maria über die Sarkophagplatte ein weifses Tuch. (Schweifstuch?) Hintergrund gold. Zweifellos hat dem Miniator zum Vorbild gedient der entsprechende Holzschnitt p. 156: Legende der hillighen dryer Köninghe 1478.

Aus der gleichen Schule wie die vorhergehende Folge von Blättern, aber vermutlich wenig später gemalt: nach 1478.

102—111. (Mm 1—10 kl. F.) Zehn Blatt aus einem Augsburger Plenar. Die einzelnen Blätter sind nur seitlich etwas beschnitten. Höhe 359, Breite 250—260 mm. Kolumnen, Höhe 240, Breite 80. Der obere Rand ca. 70, der untere 20—30 mm. Unterkolumne 20. Aufsenränder 30 und 50 mm.

Der reiche Randschmuck ist nicht einheitlich Einige Blätter sind nur mit grofsen Blattranken, andere zeigen nur die Spiegel der beiden Textkolumnen frei von Schmuck, während alle Ränder und wohl auch die Unterkolumne goldig oder farbig grundiert und reich geschmückt sind. Die Randarabesken sind grofs aber ohne Schwere.

Die Formen der etwa akanthusartigen Blätter sind weder architektonisch noch naturalistisch aufgefafst. Mit Ausnahme der Untermalung und Konturierung der Randflächen ist der Ornamentstil typisch für die Miniaturmalerei in Augsburg am Ende des 15. Jahrhunderts.

Die Bildinitialen sind alle quadratisch eingefafst. Häufig sind die Rahmen mehrfach profiliert und aus acht Teilen zusammengefügt, die abwechselnd rot oder grün gemalt sind. Mittels Stempeln in den Goldgrund eingedrückte Ornamente sind häufig: z. B. vergifsmeinnichtartige Blumensterne von 4 mm Durchmesser, herzförmige Blätter und Eicheln von etwa 5, wellenförmig gelegte zierliche Blätter von etwa 8 mm Längsdurchschnitt. Diese Ornamentstempel sind sehr bezeichnend für Augsburg. In den Bildinitialen sind dargestellt: h. Andreas, h. Sympertus, h. Narcissus, Tod der Maria, St. Afra, Christus als Weltrichter, Maria mit Kind als Himmelskönigin, Weihe einer Kapelle durch einem Bischof. Auf dem Rande einmal das Schweifstuch. In dem Gerank oft Vögel, (Eule häufig).

Bildstil. Die Initialbilder sind anmutige Andachtsbilder, die alle etwas genrehaft belebt sind.

Der Hintergrund meist goldig. Die Luft fehlt, der Boden aber setzt nicht schollenartig im Vordergrund ab, sondern ist natürlich,

etwas hügelartig gesehen. Die Figuren sind etwas kurz, die Falten sind schwerstoffig und abgesehen von stofflich unmotivierten Belebungen natürlich.

Technik. Die Blätter bestechen aufs erste und im ganzen mehr als durch sorgsame Malerei. Der Farbenauftrag ist oft etwas roh. Charakteristisch ist die Tendenz der Unimalerei: auch mattgold auf Gold. Pressungen mittels Stempeln und Rädchen auf dem glänzenden, dünnaufgetragenem Golde überall. Ausgespart oder nur laviert ist nichts.

Die Arbeiten wurden von Aufsefs dem Johannes Gutlinger zugeschrieben. Auf einem blumenkelchartig verschlungenem Bande unseres Battes 1. steht zu lesen: »C W 1489« auf der dunkleren, auf der helleren Bandseite »Johan—nes Giltlinger ate«. Johannes Giltlinger dürfte aber nicht der Verfertiger der Handschrift sondern der Stifter derselben sein, der damals Abt von St. Ulrich und Afra in Augsburg war. Die Initialen C W kommen nochmals vor und sie dürften für diejenigen des fr. Conradus Wagner (aus Weifsenburg a. S.!) gelten, der in Augsburg grofsen Ruf als Miniator genofs und diese Blätter wahrscheinlich geschrieben und gemalt hat.

Lit.: E. W. Bredt in Mitteilungen aus dem german. Museum 1901 p. 123—128 und Aufsefs im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1853. Spalte 34 und 59.

Abb. von Blatt 5 auf Tafel XII.

Augsburgisch. 1489.

113. 114. (Mm 18. 21 kl. F). (Mm 18) Initiale M aus einem Psalterium und in quadratischem profilierten Rahmen, der aus acht grünen, roten, rosa Stücken zusammengesetzt. Das Feld tiefblau, der Buchstabe gelb. Dort hellblau eingeritztes Arabeskenornament, hier ebenfalls die Unitechnik gewahrt durch hellgelbe Lichter und rötliche Schatten. Der Rahmen 83 : 75 mm. Vierlinige Neumen mit quadratischen Zeichen. Sehr dünne Deckmalerei auf Pergament. Oberdeutsch, von Augsburg beeinflufst. Rohere Arbeit.

15. Jahrhundert.

(Mm 21). Initiale T in gleicher Art und aus demselben Kodex.

115. (Mm 207—211 kl. F.) Fünf kleine Initialen in rechteckiger Umrahmung aus verschiedenen Druckschriften. Einige mit eingeprägten Ornamenten im Goldgrund.

Ostschwäbischen Charakters.

15. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

116—125. (Mm 362—371). Zehn Blatt aus einem lateinischen Graduale *(pars hiemalis)* mit grofsen Bildinitialen, Randschmuck und vierlinigen Neumen.

Gröfse der Blätter: 600 : 403 mm. Randbreite: innen 40, oben 60, aufsen fast 80, unten 120 mm.

Der Text- bezw. Notenspiegel ist beiderseits durch Doppellinien, die über die ganze Blatthöhe laufen, eingefafst. Breite 280 mm. Höhe der Neumen 30 mm. Gröfse der Initialien meist etwa 125 : 120 mm.

Die Blätter sind oben in der Mitte des Blattes mit grofsen roten Ziffern bezeichnet. Die Art des Initialschmuckes und die Art der Ranken, die nur einen Teil des inneren, vorzüglich aber den ganzen unteren Rand zieren, ist auf allen Blättern die gleiche. Nur Blatt 369 zeigt einen fremden Randschmuck in der Form, die Linienführung bezw. das Gefüge der Ranke ist jedoch auch hier die gleiche. Im Text einige kleinere Initialen, kalligraphischen Charakters, deren Ornamente mit verschiedenen Farben leicht laviert sind.

Charakter der Bildinitialen. Rechteckig durch mehrfach profilierten, meist aus acht Teilen zusammengesetzten Rahmen eingefafst. Die Rahmenteile wechseln in zwei wohlüberlegten Farben. Dunkelrot und grün, blau und rot, blau und grün, grün und grauviolett. Die Profile der Rahmen sind gradlinig und parallel.

Die Initialen überschneiden meist mit ihren Enden und Bogen den Rahmen, während die Zwickel des goldenen Feldes, das mattweifs ornamentiert ist, frei bleiben. Das Initialgefüge zeigt immer in Unimalerei das breite gotische Rollblattmotiv. Die Schraffierung bezw. Belichtung dieser Blätter ist sehr fein gemalt. In den Initialfeldern sehr sorgfältig gemalte Bilder mit meist grofsen Landschaften oder eingehend dargestellten Innenräumen.

Randschmuck. Aus den, auf den Rand geführten, Buchstabenenden wachsen Blattranken von langzügigem Gefüge. Die Ranken überholen und umgreifen sich häufig gegenseitig, bilden aber selten geschlossene Spiralen. Das ganze Gefüge der einzelnen Ranke ist eher in ein Dreieck als in ein Rechteck komponiert gedacht: Das Bestreben, diesen Raum bei Vermeidung des Gedrängten möglichst anzufüllen, spricht sich auch aus den grofsen runden Goldflecken aus, die aber immer durch mehr kalligraphisches Stilwerk mit dem Gefüge der Ranke in Verbindung gebracht sind. Bemerkenswert ist, dafs der Schmuck des unteren Blattrandes nicht mit dem übrigen ein Gefüge bildet. In der Blattmitte etwa setzen unvermittelt die Rankenzweige, die sich sofort nach rechts und links teilen, an. Die Komposition beider Ranken bildet hier ein freies symmetrisches Ornamentbild. Die Farben der einzelnen Blätter möglichst wechselnd, aber das Ganze gibt in Farben und Zeichnung ein wohlüberdachtes hermonisches Ganzes.

(Mm 362). Bildinitiale P *(uer natus est)*. Geburt Christi. Ruine eines eleganten steinernen Haus. In der Wand links ein Glasfenster mit Läden. Nach hinten ist der Blick offen. Grofse hügelige Land-

schaft mit einzelnen Häusern. Links auf Hügel ein Hirte mit Schafen. In der Luft ein Engel. Vorn links an Balustrade gelehnt Maria, betend. Das Kind vor ihr auf goldener Mandorla ruhend, ganz nackt. Um die Mandorla herum in verkleinerter Gestalt, drei Engel betend. Hinter dem Kinde kniet Joseph, ebenfalls anbetend. Ochs und Esel vor einer Holzwand, hinter Maria. Vom Hintergrunde aus schauen zwei Jungen zu, die sich auf die Balustrade; die den offenen Raum gegen die Landschaft abschliefst, lehnen.

(Mm 363). Bildinitial E *(ece advenit dominator)*. Anbetung der heil. drei Könige. Maria unter Holzlaube sitzend, das nackte sitzende Kind auf dem Schofse haltend. Vor dem Kind kniet der älteste, graubärtige König, ganz im Profil. Er öffnet eine Schachtel. Vor ihm liegt der Hut. Hinter dem ältesten steht der andere ältere in prächtigem roten Gewande. Er hält feierlich in der Rechten einen Pokal mit gotischem Türmchen. Der Hut hängt auf dem Rücken. In der Mitte des Bildes bei Maria steht der Mohrenkönig, eine fruchtartige Kapsel in der Hand haltend.

Alle Hüte Pelzverbrämt und durch ganz dünne Krone, an Stelle des Hutbandes, geziert. Hinten, durch eine und neben einer Mauerruine Ausblick in hügelige Landschaft. Im Tale eine feste, turmreiche Stadt. Die Luft streifig, unten hell, oben tief blau. Lichteffekte auf dem Hügel.

(Mm 364.) Bildinitial D *(omine)*, mit Einzug Christi in Jerusalem. Vor einem Stadttor 2 Männer, der eine breitet seinen Mantel auf den Weg, auf dem einige dünne Zweige liegen. Christus reitet auf einem Esel und erhebt die Rechte segnend. Hinter ihm seine Jünger, alle nimbiert. Die Landschaft hier mit koulissenartig verteilten Hügeln. Vorn grün, die mittleren tief blau, die hinteren bläulich. Darüber eine unten leicht rötliche, oben tiefblaue Luft. Im Mittelgrunde ein hoher schlanker Baum.

(Mm 365.) Bildinitial E *(ece lignum crucis)* mit Christus am Kreuz. Der Hintergrund graublau mit goldner Quadrierung. Unten eine grüne Fläche als Wiese. Der Akt mit weifsem, kurzen Lendentuch dürfte nach dem Leben gezeichnet und gemalt sein. In den Hüften sehr breit, in der Taille eng, der hohe Brustkörper läfst etwas die Rippen erkennen. Kurze Arme. Das Haupt zum rechten Arm geneigt. Alles ohne Übertreibung schlicht und liebevoll dargestellt.

(Mm 366.) Bildinitial R *(esurrexi)* mit Christus aus dem Grabe steigend. Christus entsteigt dem Grab, er hat ein Bein bereits auf den Rand des sehr kurzen Sarkophages gesetzt. Die Rechte steif segnend erhoben, in der Linken den Stab der Fahne halteud. Der sehr faltige Mantel läfst nur Brust und linken Unterschenkel frei. Hinter dem Sarkophag kauert ein erwachender und ein schlafender Krieger.

Das Grab liegt in einem Garten mit geflochtenem Zaun und einer überdachten hölzernen Tür. Hinten einige Hügel. Die Luft unten rötlich weifs, oben blau mit einigen Wolkenstreifen.

(Mm 367.) Bildinitiale V *(iri galilei)* mit Christi Himmelfahrt. Das Bild ist sehr regelmäfsig und einfach komponiert und gedacht. Vorn knieen einander dicht gegenüber Maria und ein alter Apostel. Hinter Maria Johannes und eine Zahl anderer Jünger, ebenso sind hinter dem alten Apostel einige Jünger und Apostel sichtbar. Die Menge ist nur durch sich gegenseitig überschneidende Nimben angedeutet. Im Hintergrunde des Bildes ein ringsum steil abfallender Fels mit grüner Rasenfläche, in der Mitte ein Kreis abgetretenen Rasens mit den beiden Fufsspuren Christi, dessen Füfse und Mantelende noch oben im Bilde sichtbar. Die Luft wiederum unten leuchtend weifs, oben tief blau.

(Mm 368.) Bildinitiale S *(piritus domini)* mit Ausgiefsung des heil. Geistes. Ein Saal mit Balkendecke, Fliesenboden, gemauerten Wänden, Fenstern und Türen. Etwa in doppelter Reihe, zu beiden Seiten der in der Mitte des Bildes dargestellten Maria, knieen die Jünger mit zum Gebet erhobenen Händen. Alle nimbiert, aber ohne Flammenzeichen. Oben schwebt die nimbierte Taube in einer gelben Mandorla.

(Mm 369.) Bildinitial C *(ibavit eos)* mit Abendmahl Christi. Runder Tisch. Im Schoofse Christi liegt Johannes. Vorn links auf einer Bank für sich Judas. Rechts ein anderer Apostel von gleich häfslichem Gesicht, auf besonderer Bank. Nur Judas ohne Nimbus. Die 10 Apostel alle hinter dem runden Tisch. Christus in der Mitte auf das Brot zeichend. Der Hintergrund purpurrot mit goldenen Arabesken.

Dieses Blatt hat auf dem unteren Rand einen anderen Rankenschmuck als die übrigen hier erhaltenen Blätter dieser Handschrift. Die Ranke besteht nicht aus Blättern, sondern ihr Gefüge setzt sich aus einem, in viele kleine Spiralen verästeltem, moosartigem Linienwerk zusammen. Nur an den Verzweigungen, an den Enden der Spiralen und hie und da mitten im Lauf wird die in schwarz gezeichnete Ranke durch blaue und rote Blumen und Blätter geschmückt. Die Komposition des Ganzen wie sonst, natürlich ist das Gesamtbild weit leichter als bei den übrigen Randleisten.

(Mm 370.) Bildinitial A *(d te levavi)* mit Mariae Verkündigung. Scene: gemauertes Zimmer mit zwei rundbogigen Glasfenstern. Der untere Teil der Wand ist mit einem tiefblauen, mit goldenen Sternen gemusterten Stoff behangen. Maria kniet rechts vor einem hohen Betpult. Sie wendet ihren Kopf etwas rücklings nach dem hinter ihr (im Bilde links) stehenden Engel. Der junge Engel erhebt die Rechte segnend. In der Linken hält er ein grofses Scepter

um das ein Band mit den Worten »Ave Gracia Plena« flattert. Hinter Maria ein Schrank mit Fächern, in denen bunt eingebundene Bücher liegen. Maria macht mit der Rechten eine bescheidene Geberde. Mit der Linken blättert sie im Gebetbuch.

Abb. Taf. XIII.

(Mm 371.) Am Schlusse des letzten Blattes dieses Graduales steht in roter Schrift: *Finitus ē iste liber p manꝰ frīs Mathie lde Kehcz XXVII. Januarij tpe vicaiat' lR dj pr f. Anthoy de lypczk' 1. 4. 9. 6.*

Bildstil. Komposition möglichst regelmäfsig, auch in den Farbenwerten ausgeglichen. Abgesehen von der hellen Luft des Horizontes sind doch Feinheiten der Beleuchtung selten beobachtet. Lineare Perspective gut, die Gröfsenverhältnisse nicht so gut beobachtet. Die Zeichnung der Figuren und des Figürlichen etwas steif, die Faltung sehr reich und selten grofszügig. Die Hand gleichgiltig, das Gesicht immer mit grofsem Fleifs gezeichnet und malerisch modelliert.

Technik. Deckmalerei von grofser Sicherheit und Feinheit des Pinsels und des Auftrags. Die Farben nie schreiend. Das leimartige, leicht golden glänzende Gelbbraun im Randschmuck häufiger als in den Bildern. Gold zur Erhöhung der belichteten Farben häufig, auch in der Landschaft verwendet, was die Zeit sehr bestimmt. Das Glanzgold der Nimben und der Initialfelder auf pastosen Grund aufgelegt.

Wie uns Blatt 371 angiebt ist das Graduale 1496 gemalt und vermutlich, wie die Blätter 372 ff. in einem böhmischen Franciskanerkloster, wenn auch ohne Zweifel, von anderer Hand.

Für das Herkommen der Blätter 362—388 aus einem Kloster sprechen verschiedene Umstände. Die beiden Initialbilder der Anbetung der hl. 3 Könige sind sozusagen gegenseitige Kopien. Die Formate der beiden Codices, die übrigen Abmessungen sind annähernd dieselben. Nr. 361—372 sind Blätter aus dem Winterteil, 373—388 sind dem Sommerteil entnommen.

Obwohl in einem böhmischen Kloster entstanden, und wohl von einem Tschechen aus Leipzig gemalt, doch von fast reinem Augsburger Charakter. 1496.

126—142. (Mm 372—388 gr. F.) Siebzehn Blätter mit Bildinitialen und breitem Rankenschmuck auf dem äufseren Blattrande. Aus einem Graduale mit vierlinigen Neumen.

Gröfse der Blätter: 610 : 425 mm. Randbreite: innen 55 mm, oben fast 60 mm, aufsen 100 mm, unten 115 mm. Der Text bezw. Notenspiegel ist beiderseits durch Doppellinien, die über die ganze Blatthöhe laufen, eingefafst. Breite 270 mm, Höhe der Neumen 33 mm, Gröfse der Initialen meist etwa 120 : 125—130 mm. — Die

Gröfsenverhältnisse sind also fast die gleichen wie der Mm 362/371. Die Bildinitialen sind nur im allgemeinen etwas breiter als hoch.

Der Charakter des ganzen Handschriftenschmucks ist auf allen Blättern derselbe. Es unterscheidet sich sehr wesentlich von dem der Blätter 362/371. Vorläufig ist zu bemerken, dafs die kalligraphischen Initialen im Notentext schwarz oder einfarbig gezeichnet sind, ohne spätere mehrfarbige Tönung. Ihr Charakter ist auch nicht ein so geschlossener, wie der der Initialen der Blätter 369/371.

Charakter der Bildinitialen. Die Bildinitialen sind alle rechteckig eingerahmt. Der Rahmen ist nicht mehrfach profiliert, zeigt aber auf der Innenseite eine Kehle, oder ist abgeschrägt. Der Rahmen ist immer nur aus einem oder vier Stücken zummengesetzt gedacht und immer nur einfarbig. Das von dem darüber gelegten Buchstaben, der immer irgendwie den Rahmen überschneidet, nicht bedeckte Feld ist meist von gleicher, nur dunklerer Farbe, wie der Rahmen. Das Blattgefüge ist aus einem gotischen Rollblattwerk gebildet, das durch eine stark plastische Behandlung, eine sehr reiche Lappung meist aufgerollter, spitzer Blattteile auffällt. Das Blattwerk ist direkt auf den Grund, der also hin und wieder sichtbar wird, aufgelegt, jedoch ist es immer in eine etwa regelmäfsig begrenzt gedachte Fläche komponiert. Hierdurch wirkt das Ganze wohl sehr überlegt, aber sehr lebendig. Die Schraffierung, immer in einem etwa gleichfarbigen, aber hellerem Tone der Initiale gemalt, ist von grofser Feinheit. Die in den Initialfeldern sehr sorgsam aber recht hölzern gemalten Bilder haben meist Goldgrund, nie jedenfalls ist der Himmel über der Landschaft anders als Glanzgold.

Randschmuck. Ranken ganz entsprechend und ganz in der Art des Rollblattwerkes der Initialen decken nur den äufseren Blattrand der Blätter. Charakteristisch der immer naturalistische Zweigabschnitt. Einige Ranken stellen ganz naturalistische Rosen- oder Schotenzweige dar, die jedoch in ganz regelmäfsigen Spiralen ein Rankensystem bilden. Vögel und Vierfüfsler (Hirsche) in dem Gerank zerstreut. Nie geht das Gerank über die — auf den Blättern 369/71 wegrasierten Einfassungslinien hinweg, sondern es wird unterbrochen, um scheinbar unter diesen Bändern zu liegen. Das ganze Gerank ist meist, selbst wenn mehrere Ranken das Ganze bilden, in ein Rechteck komponiert gedacht, die letzten Schnörkel oben und unten gehen etwas auf die anderen Blattränder über. Die Ranke setzt bald oben, bald in der Mitte des Randes an oder wächst auch aus dem, die Initiale bildenden, Gerank heraus. Die Verteilung der Massen ziemlich frei, die Färbung nicht sehr bunt, nicht sehr heiter. In den Blattzwickeln viel Glanzgoldfüllungen.

(Mm 372.) Bildinitial E*(cce nomen domini)* mit Verkündigung Mariae. Der Boden mit Platten belegt. Hintergrund Gold. In der Mitte ein Lesepult mit Fächern. Rechts kniet Maria, die Arme verschränkt vor die Brust haltend; links der Engel knieend, die Rechte segnend ausgestreckt, in der Linken ein Scepter haltend.

(Mm 373.) Bildinitial H*(odie nobis celorum rex).* Links Maria unter einem gezimmerten Dach. Beide Arme verschränkt vor der Brust haltend. Das Kind vor ihr nackt auf dem Boden liegend. Die Hände betend zusammengelegt. Die steinerne Krippe dient als Kopfstütze. Hinter der Krippe die Köpfe von Ochs und Esel. Hügeliger grüner Boden. Hintergrund Gold.

(Mm 374.) Bildinitial T*(ecum)* mit Maria in der Mandorla als Himmelskönigin auf Halbmond stehend, das nackte Kind in den Armen tragend. Der Hintergrund blau mit Blumensternen und weifsen Arabesken. Die Faltung sehr knitterig. Langes offenes blondes Haar.

In dem Rankenornament Rotkelchen und »Wilder Mann« mit Lanze.

(Mm 375.) Bildinitial A*(nte luciferum)* mit Anbetung der heilige drei Könige. Maria sitzt unter einer gezimmerten Hütte. Sie macht mit der Rechten eine segnende Bewegung. Das nackte Kind auf dem Schoofs greift rücklings mit der Linken nach dem Kästchen, das ihr der älteste der drei Könige darbietet. Dieser kniet, rechts im Bilde, ganz im Profil der Maria zugewendet. Die Krone mit Zipfelhaube liegt vor ihm. Hinter diesem König stehen in einer Reihe nebeneinander der Mohrenkönig, weifs gekleidet mit Schwert an der Seite, und ein bärtiger, der mit der Rechten nach dem Stern weist, der ganz aufserhalb des Bildes mitten in den Text hinein gemalt ist. Beide haben einen Deckel-Pokal mit Kreuz auf dem Deckel.

(Mm 376.) Bildinitial A*(ngelus atem domini)* mit dem offenen Grabe (Sarkophage) Christi, dessen Grabplatte ein Engel zur Seite hebt. Ganz klein im Hintergrunde die drei Frauen dicht beieinander,

Auf dem unteren Blattrande ein ruhender Hirsch, wie bei Mm 375.

(Mm 377.) Initiale S (ohne Bild).

(Mm 378.) kleinere Initiale S (ohne Bild), nur auf dem unteren Randc eine kleine Distel- und Dornenranke.

(Mm 379.) Bildinitial S*(alve crux)* mit dem heiligen Andreas, auf sein Kreuz sich stützend, in einem grofsen Buche lesend. Goldner Hintergrund mit matten Arabesken.

(Mm 380.) Bildinitial G*(audeat ecclesia)* mit dem heiligen Antonius, in schreitender Stellung, unterm linken Arm ein Buch, das kleine Kreuz erhoben, einen Fisch auf dem linken Arm tragend. Zwischen zwei Hügeln, Wasserspiegel. Hintergrund Gold.

(Mm 381.) Bildinitial J*(pse proibit)* mit Johannes dem Täufer, auf einem Buch das nimbierte Lämmlein tragend. Zottiges Fell als Gewand.

(Mm 382.) Bildinitial P*(etrus et Johannes)*. Nebeneinander auf zwei Hügeln stehend (links Petrus in einem Buch blätternd den Schlüssel in der Rechten haltend, (rechts) Paulus, hält die Rechte auf den Knauf eines grofsen Schwertes, das er vor sich hingestellt hat. Unterm linken Arme trägt er ein grofses Buch. Petrus hat Glatze und graues Bart- und Haupthaar. Paulus, jünger dargestellt, mit braunem Bart.

(Mm 383.) Bildinitial A(*assumpta est Maria*) mit Krönung Mariae. Christus sitzt auf grofser Truhe, er hält die Linke auf den Reichsapfel, der auf seinen Knieen ruht. Vor ihm kniet Maria mit offenem Haar, beide Hände zum Gebet zusammengelegt. Christus hat ihr die edelsteingeschmückte Krone aufs Haupt gesetzt und hält die Rechte wie segnend über die Krone.

Auf dem unteren Rande ein Einhorn, dessen Vorbild wie das der Hirsche in den etwa 30 Jahre älteren Kupferstichen zu suchen ist.

(Mm 384.) Bildinitial N(*ativitas gloriosae virginis*) mit der heil. Anna selbdritt. Die heil. Anna stehend, mit weifsem Mantel umhüllt, hält auf dem rechten Arm das Christkind, auf dem linken die kleine Maria. Das nackte Christkind reicht der Maria eine Frucht dar.

(Mm 385.) Bildinitial A(*dest dies laetitiae*) mit dem heil. Wenceslaus. Der gekrönte, vollgerüstete mit purpurnem Mantel bekleidete Heilige hält mit der Linken einen weifsen Schild mit schwarzem Adler. In der Rechten hält er den Stab der Flagge, die auf weifs den schwarzen Adler führt.

Abb. Tafel XIV.

(Mm 386.) Bildinitiale F(*ranciscus vir Katholiens*) mit dem stehenden heil. Franziskus. Er hält in der Linken ein Kreuz, die Rechte etwas unterweisend erhoben. Durch ein Loch in der Kutte sieht man das Wundmal auf der Brust. Die vier andern Wundmale alle sichtbar. — In dem Blattgeranke die wachsenden Halbfiguren des heil. Hieronymus, des heil. Gregor (?) und des heil. Franziskus.

(Mm 387.) Bildinitial V(*idi turbam magnam*) mit Bergpredigt Christi. Auf einem grünen Bergkegel sitzt Christus, beide Hände lehrend erhoben. Rings um ihn herum eine Menge Zuhörender. Von den, zu beiden Seiten des Kegels, befindlichen Personen sind nur in etwa vier Reihen die Köpfe sichtbar.

(Mm 388.) Bildinitial *H(oc est praeceptum menum)* mit Christus, stehend, die Rechte segnend erhoben. Um Christus herum ein grofses Band mit den Worten: *Ego sum lux mundi, Vos amici mei. . .*

Bildstil. Meistens handelt es sich um repräsentative figürliche oder Andachtsbilder, die den oder die Heiligen in leicht bewegter Stellung wiedergeben. Nur die Bergpredigt, das Bild der heiligen drei Könige und das Bild vom Engel beim Grabe Christi hat etwas illustrativ Erzählendes. Immer beschränkt sich der Miniator möglichst auf eine figürliche Darstellung. Die Landschaft ist sehr einfach und fast schematisch wiedergegeben.

Ein gelblich grüner Boden, von meist steil hügeliger Form, soll Wiesengrund darstellen, enthält aber keinen Versuch, Gras oder Blumen, wiederzugeben. Der Horizont liegt oft ziemlich hoch im Bilde, der Hintergrund bezw. die Luft ist immer gold. Trotz einer grofsen Unbeholfenheit scheint der Miniator den goldenen Hintergrund, den einfarbigen Boden mit Überlegung gewählt zu haben, um den Bildern etwas repräsentatives zu geben. Sein Gefühl für Luftpersceptive gibt sich im Bilde der 3 Frauen am Grabe, nicht so gut bei der Bergpredigt, die ganz klein im Hintergrunde stehen, kund. Die Liniarperspective ist nicht ganz verfehlt. Aber doch ging der Miniator allen Aufgaben dieser Art aus dem Wege und beschränkte sich auf die Darstellung einzelner Figuren. Die stark plastische Ausarbeitung, besonders der Gewandfalten, legt die Vermutung nahe, dafs er sich Holzfiguren zum Vorbild nahm. Abgesehen von dem sehr grofsen und lebendigen dekorativen Geschick, das sich in den Initialen und dem Randschmuck kundgibt, dürften die meisten seiner Figuren nach Vorbildern gemalt sein. Die Komposition der hl. 3 Könige ist dem viel lebendigeren Bilde auf Mm 363 ganz ähnlich. Deutlich sind viele der in den Ranken verstreuten Tierbilder nach bekannten Kupferstichen des E. S. und anderen Meistern kopiert. Diese Art der Ranken lebt im böhmischen Randschmuck noch lange fort.

Technik. Sorgfältige Deckmalerei. Diese Blätter sind zweifellos in einem Franziskanerkloster und sehr wahrscheinlich in einem böhmischen gemalt. Alles spricht dafür, dafs auch die Blätter 352—371 in diesem Kloster gemalt sind. Da dort der Schreiber, der vermutlich auch der Miniator des einen Teils dieses Graduales war und das Jahr genannt ist, so sind auch diese Blätter nach ihrer Herkunft und ihrer Entstehungszeit (1496) bestimmt. Beide Teile sind allerdings von verschiedener Hand geschrieben und illuminiert.

Gekauft von Trübner in Strafsburg, aus der Sammlung Ashbey in London stammend.

Abbildung von Mm 385. Tafel XIV.

143—147. (Mm 142—146 kl. Fo.) Fünf Randschmuckfragmente aus einer Pergamenthandschrift, eines davon mit einer Bildinitiale J.

Die Ranken füllen immer einen etwa rechteckig begrenzt gedeckten Raum aus d. h. sie laufen nicht in kleinere Ranken aus. Kennzeichnend für deren Komposition ist ferner, dafs Blattwerk, Verzweigungen oder in dem Gerank sich bewegende Tiere, den zu schmückenden Papierrand möglichst gleichmäfsig decken. — In der Konstruktion ist das Gerank jedoch nicht gleichmäfsig. Blätter, Stiele und Zweige laufen meist in Spiralen häufig aber auch in langbewegten Bogen- und Wellenlinien. Die Blätter sind nicht breit, sie breiten sich nur dadurch aus, dafs die einzelnen Zweiglappen kaum schmäler als das Mittelstück sind.

Die kleinen Zwischenräume werden auffällig belebt durch einen jeweils vom Winkel ausgehenden Schraubenartigen Schnörkel. Wenige naturalistische Blumen oder Blumenteile unter dem gotischen Blatt- und Blumenwerk. — Einige Tiere sind vorzüglich beobachtet und gemalt (z. B. Reiher, Eisvogel, Kakadu) andere d. h. gerade häufiger gesehene sind steif und unnatürlich. Eine Beobachtung die so häufig bestätigt, dafs das Fremde mehr das Auge reizt als das Alttägliche.

Sehr kennzeichnend für den Rand- bezw. Rankenschmuck dieser »Schule« ist die koloristische oder zeichnerische Behandlung. Eine — in der Linie etwas zittrige — schwarze Kontur macht das Ganze etwas düster — und »schwarz«. Auch die Farben der Stengel, Blätter und Blumen sind dadurch etwas düsterer in der Wirkung als die meisten Ranken dieser Zeit, dafs sie nur selten weifs oder hellfarbig erhöht sind, dagegen der Schatten gleich im Kolorit wiedergegeben ist. — Allein das Blau ist von wunderbar leuchtender Frische. Die Farbenskala ist reich, die Übergänge aber und das Düstere geben einen einheitlichen Farbencharakter.

(Mm 146.) Die Initiale J ist auf dem Rand gemalt, ohne jeden Untergrund. Das untere Ende läuft in ein grofses Rankenwerk aus. Die rosa Initiale zeigt in Unimalerei in zusammenhangloser Komposition übereinander eine Reihe von heiligen Figuren. — Konturen und Lichter weifs oder goldig. Oben im J-Haken schwebt die — ausnahmsweise fast ganz weifs gemalte — Taube von goldenen Strahlen umgeben. Im J-Stamm oben Gott Vater mit dem Reichsapfel. Dann die gekrönte Maria rechts und links von einem Engel verehrt. Darunter St. Paulus und Andreas. Darunter Christus in einer Versammlung von Heiligen ein Lämmchen in der Hand tragend. Die einzelnen Bilder sind meist durch etwa als Wolken oder als Licht motivierte Goldflächen von einander geschieden.

Technik. Sehr dünner Farbenauftrag. Auch das Gold ist nicht gedeckt sondern ganz fein auf die andere Farbe gemalt.

15. Jahrhundert, letztes Drittel. Südostdeutsch.

147a. (Mm 115 kl. Fo.) Initiale F (?) zum Teil über ein rotes Feld, das rechteckig und grün eingerahmt ist, gelegt. Der Grund mit diagonal gefeldertem Goldornament. Die Initiale blau in blau mit Wellenlinien und verkümmertem Rollblattwerk. Aus einer liturgischen Pergamenthandschrift mit 4linigen Neumen von etwa 35 m Höhe.

Südostdeutsch. Gehört zu der Gruppe 143—147.

148.—149. (Mm 236—237 kl. Fo.) Zwei Fragmente von Ranken- und Randschmuck. Dichte Komposition, breites Blattwerk. Das Gefüge eine Wellenlinie von grofser Weite. Sehr geschlossene, aber bunte belebte Wirkung.

15. Jahrhundert. 2. Hälfte. Südostdeutsch.

150.—152. (Mm 73, 75, 77 kl. Fo.) Vier Ausschnitte (Initialen und Randschmuck) aus einer liturgischen Pergamenthandschrift mit 4linigen Neumen mit auf die Spitze gestellten rechteckigen Notenzeichen.

Aus den Fragmenten läfst sich nur feststellen. Äufsere Randbreite ca. 70, obere ca. 50 m. Höhe der Textliniaturen ca. 12 bezw. 15 m. Höhe der Neumen 22 m. Gröfse der rechteckigen Initialfelder (Rahmen) 100:100 oder 80:70. Die Rahmen der Initialen sind einfarbig und plastisch aber flach gedacht ohne Profil. Von den Initialkörpern (in Unimalerei) gehen ziemlich regelmäfsige offene Spiralen bildende Ranken, aus einem bunten Krabbenblatt gebildet, aus, die frei oder um einen Stab laufend einen Teil der Blätter zieren.

(Mm 73.) Randfragment mit Bildinitial C (braun auf goldenem Felde in blauem Rahmen) oben ein grofser schwebender Christuskopf *(vera icon*-artig) strahlenumgeben. Unten um ein Gebetbuch, das auf einem Pult ruht, 6 Mönche in weifsen Kutten mit schwarzen Krägen. Hintergrund des Bildes blau, nach oben heller, nach unten dunkler werdend.

Die Figuren flüchtig behandelt, aufser den Köpfen, die sehr plastisch modelliert und fein in der Färbung.

Das Blattwerk in dem Initialgerippe ist ziemlich kompakt, die Komposition gedrängt, die Spitzen des Blattwerks stumpf und ungleich. Von der Initiale gehen zwei doppelteilige Blattranken aus, ganz in der Augsburger Art.

(Mm 75.) Bildinitial D rot in rot auf goldenem Felde in grünem Rahmen oben über gleichmäfsig stilisiertem Wolkenband die Dreieinigkeit: 2 ganz ähnliche Halbfiguren im Christustypus nebeneinander. Eine Adlerähnliche Taube hinter der roten Thronwand. Unten die Hölle als Fischrachen. Ein monströser Teufel packt darin ein nacktes Weib an. Das Bild ist roher als Nr. 73 ausgeführt.

(Mm 76.) Bildinitiale C (violett in violett auf goldenem Felde in grünem Rahmen) Gott Vater mit mächtiger Bügelkrone, Scepter und Kugel, thront auf 2 Regenbogen berührt aber mit den Füfsen den Erd-

boden. Hintergrund tiefblau. Südostdeutsch. Böhmischer Einfluss bemerkbar. 2. Drittel 15. Jahrhdt.

153. (Mm 85 gr. Fo.) Ganzes Blatt. Gröfse 485:330 mm. Mit Randschmuck und einer Bildinitiale E *(xultet)* grün in grün auf goldenem Felde in rotem, rechteckigem Rahmen. Bild: Ein Laie und ein Geistlicher mit Blas- und Saiteninstrumenten musizierend.

15. Jahrhundert. 2. Hälfte. Südostdeutsch.

154.—156. (Mm 58—60 kl. Fo.) Drei Blätter aus einem grofsen Pergamentspalterium mit Bildinitialen, grofsen Randeinfassungen und fünflinigen doppeltvorgezeichneten Neumen mit buchstabenähnlichen und schräggestellt-rechtwinkligen Notenzeichen. Blattgröfse 415:275. (Zwei Blätter fragmentiert.) Meist 10 Noten- und Textzeilen abwechselnd.

Randbreiten oben 24, unten 75, innen 32, aufsen 60 mm. Kleinere Initialen schwarz mit rot, oder blau oder rot.

(Mm 58.) Blatt mit grofser Randeinfassung mit Bildinitial E *(Ego autem sicut oliva)* Apostel Bartholomäus in der Rechten das Messer schulternd. Über dem gekrümmten linken Arm hängt die abgezogene Haut mit dem Kopfe, das aufgeschlagene Buch, aus dem der Apostel liest, auf dem Unterarm. Die Initiale ist auf ein rechtwinkliges Feld gelegt gedacht. (95 hoch : 105 breit) und bedeckt etwas den Randschmuck, der in verschiedener Breite — aber nach aufsen und innen gradlinig abgeschlossen — den Text der Seite umrahmt. Der Grund dieses Rahmens ist tiefgrün, fast schwarz. Entsprechend seitlich dem nach oben gerückten Satzspiegel ist des Rahmens Breite oben nur 10, unten 35, innen 25, aufsen 32 mm.

Bildstil. Der stehende Apostel ist nicht eigentlich repräsentativ, sondern mehr genrehaft (lesend) aufgefafst. Figur 5 ½ Kopflängen. Dickes Gesicht, zarte Hände, knochige Füfse. Wie alles ist auch die Gewandung fast rein zeichnerisch behandelt. Die Faltenlinien sind durch kurze Querstriche betont.

Der Faltenwurf natürlich bei zu reicher Stoffülle. Hintergrund ausgespart. Ebenso alle hellen Teile des Dargestellten (Gesicht, Haut, Hände, Füfse, Buch, Messer). Ein gewölbter grüner Streifen für das Erdreich.

Ornamentstil. Die Initiale ist durch schmale blaue Streifen, die ein breiteres Ornament einschliefsen, gebildet. Der dunkelgrüne Rahmen des Blattes wird ausgefüllt durch ein an wellenlinig gelegtes Astwerk ansetzendes Rollblattwerk. Die Blätter sind hellgrün und teils rotbraun, alles belichtete ist ausgespart. Als Belebungsmotiv vorherrschend nackte Kinder, merkwürdig heraldisch aufgefafste Löwen und sehr bunte Vögel. Die ganze Ornamentation wirkt heiter und ist fein berechnet von einem sehr geschickten Zeichner. Die Figuren der kletternden Putti sind sehr geschickt

in der Bewegung, das Fleisch ist leicht rosig getönt. Modellierung fast nur durch Zeichnung.

Technik. Kolorierte Zeichnung mit hervortretend starker Berechnug von Ausparungen. Farben zart: grün in verschiedenen Tönen weitaus vorherrschend, ein Korallenrot und ein kräftiges Blau allein auffallend.

(Mm 59,) Bildinitiale L mit Brustbild des hl. Lambertus. der in der Rechten den Bischofsstab hält, die Linke auf ein Kirchenmodell legt. Am Rande, dem Bischof zugekehrt, ein knieender betender Mönch. Unten Löwe, Kamel. Als Randschmuck ein Stab mit flatterndem Rollblattwerk an den Enden. Figuren darin.

(Mm 60.) Bildinitiale T mit Innenraum: gedeckter runder Tisch. Randschmuck in der Art von Nr. 58 und 59 mit dudelsackspielenden Knaben.

2. Hälfte 15. Jahrhundert. Südostdeutsch.

157. (Mm 273 kl. Fo.) Blattfragment mit Bildinitial P (Darbringung im Tempel) aus einem Mefsbuch mit vierlinigen Noten. (Notenhöhe 26 mm.) Nur ein Teil der Buchstaben liegt auf dem rechtwinklig umrahmten Felde, das rot in rot einige Grotesken zeigt. Das Buchstabengerippe aus regelmäfzig verflochtenem, rotem und blafsrotem Stab oder Bandwerk gebildet. An beiden Buchstabenenden eichblattartiges buntes Blattwerk. Oben ein burgartiger Bau, im unteren Blatt ein Mönch in genrehafter Bewegung.

Das Bild ist sehr roh, die Gröfsenverhältnisse sind ganz aufser acht gelassen, aber die Darstellung des nischenartigen Raumes ist zeichnerisch nicht ungeschickt gegeben.

1. Hälfte, 15. Jahrhundert.

Böhmisch.

158. (Mm 84 gr. Fo.) Grofses Blatt aus einem Pergamentmissale mit Randschmuck, Bildinitiale P *(Franciscus-Dominicus)* und vierlinigen Neumen mit rechteckigen Notenzeichen. Initialbild.

Blattgröfse: 590:430 (nur der obere Teil des Buchstaben ist mit Gold rechteckig unterlegt und als Bildraum verwendet) ca, 130:135 mm. Breite des Randes innen 50, oben 65, aufsen 97, unten 148 mm. Höhe der Neumen 32 mm. Nur je 6 Zeilen auf einer Seite.

Ornamentstil. Die drei äufseren Ränder werden von einem sehr weitgezogenem, blattarmen Gerank bedeckt. Organisches ist mit unorganischem, stilisiertes mit naturalistischem Verwachsen. Die Spiralen enden meist in eine Blume (Passionsblume). In den Ornamenten Vögel, Hirsch, Hase, Greif ohne jede Berücksichtigung der Gröfsenverhältnifse zueinander.

Das Gefüge der Initiale F (nur dessen oberer O-artig geschlossener Teil gibt Raum für das Bild und liegt auf rechteckigem

goldenen Felde) ist aus Stein gedacht und wie polychrome Architekturplastik behandelt. Auf rotem Sandsteinsockel ein Mönch, in gebückter Stellung im Busch sitzend. Diese Figur ist als Konsole für den Pfeiler des F gedeckt. In diesem ausgekehlten Pfeiler unten in schreitend-stemmender Haltung ein Bauer der auf seinem Rücken einen roten Sandsteinpfeiler balanziert auf dem ein langbärtiger König steht. Über dem König ein steinerner Baldachin. Der Steincharakter ist in der Schleife des F nicht mehr gewahrt.

Der Hintergrund des Bildes ist tiefblau und in Gold diagonal gefeldert. An den Kreuzungspunkten der Diagonalen je ein Kreuz. Der Boden mit roten Fliesen gepflastert.

Franziskus und Dominikus stehen, halb sich zugekehrt nebeneinander. Ein Schlitz in der Kutte läfst das Wundenmal in der rechten Brust erkennen. In der linken hält er das Kruzifix.

Dominikus hält in der Rechten eine Monstranz (Sonnenscheibe mit Griff) in deren Mitte auf blauem Felde das Monogramm Christi JNS. In der Linken ein Buch. Zu seinen Füfsen 3 Bischofshüte neben Bischofstab. Die Gesichter beider sind keineswegs oval, sondern feist und roh, das des Dominikus von unfreiwilliger Karrikatur.

Technik. Deckmalerei. Im Hintergrund des Bildes ist das Gold auf dem blauen Grund dünn gemalt, überall sonst dick aufgelegt mit eingeprefsten Linien und Punktornamenten.

2. Hälfte. 15. Jahrhundert. Südostdeutsch. Stark von Böhmen beeinflufst.

159. (Mm 107 gr. Fo.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial E (*Ecce dies venient dicit dominus*) aus einem Pergament Psalterium mit 5linigen Neumen und Buchstabenartigen Notenzeichen.

Gröfse des Blattes: 600:430 Randbreite, oben ca. 50, innen 65 aufsen 78, unten etwa 100 mm Höhe der Neumen 30 mm. 9 Textnotenzeilen auf der Seite.

Ornamentstil: Das Blatt ist geschmückt durch eine grofse rechteckig eingerahmte Bildinitiale, dünnen stabartigen Randschmuck, der sich nur am äufseren Rande in 3 Spiralen windet, und einem queroblongen Bilde auf dem unteren Rande mit vier sitzenden Propheten.

Die Bildinitiale E, (*Ecce dies venient*), blau in blau auf goldenem Felde, ist eingefafst von einem breiten rechteckigen rotem Rahmen, der aus Holz gedreht, in den vertieften Feldern geschnitzt und an den 4 Ecken und in der Mitte von 3 Seiten durch eine goldene, Edelstein besetzte Platte geschmückt ist. Als Motiv in den vertieften Rahmenflächen ein schmales Rollblatt am Stab. An die Initiale setzt sich auf dem Rande eine Löwenkopfmaske an, aus deren Ohren die zwei Ranken wachsen. Auf den

Schlufs-Blättern ein Reiher, an der Ranke klettert ein Affe, der einen Stab in der Hand hält. Die Blattform schmal und etwas gespreizt, oft am Ende eine grofse Schleife bildend. Bemerkenswert ist der kalligraphische aber in bunten Farben gemalte, nur in kleinen Strichen, Kurven und Punkten bestehende Schmuck, der sich meist an den Blattansätzen lose abzweigt und sich um Rosetten zusammenhanglos gruppiert.

Bilder und Bildstil. In dem inneren Felde der Initiale auf zinnoberrotem Grunde, der mit goldenem Moosarabesken verziert, ein grofser aus grauem Stein aufgebauter und gemeisselter Thron mit mehreren Stufen und Stichkappen gewölbtem Baldachin, der von fünf zierlichen Fialen bekrönt ist. Auf den Lehnen liegende Löwen eingemeifselt. In dem tiefsitzigen Throne sitzt in vollem kaiserlichen Krönungsornat der alte David. In der Rechten das Scepter, in der Linken die Reichskugel haltend, grofse Bügelkrone auf dem Haupte. Der Kopf zur Seite geneigt. Das Ganze von mehr reicher und detaillierter als repräsentativer oder monumentaler Wirkung. Obwohl im allgemeinen an der Figur die Zeichnung völlig hinter der Malerei zurücktritt, ist das Gesicht fast nur gezeichnet. Der Bart in einem Gewirr gekräuselter Parallellinien, der dann grau übermalt. Die Figur kurz, die Hände kurz und dick. — Die Perspektivische Darstellung des recht komplizierten Thrones hat dem Miniator viel Freude gemacht und ist ihm geglückt.

Wie diese Figur sind auch die 4 sitzenden Gestalten unten aufgefafst. Die Faltung der scheinbar harten, lederartigen Stoffe meist ruhig.

Komposition. Das Rahmen des unteren Bildes wird nur unwesentlich aber doch frei von den Füfsen der Propheten und den Schriftrollen derselben überschnitten. (Der Hintergrund des Bildes hier tiefviolett mit goldenen Moosarabesken von sehr langem Gefüge). Der Thron aber des Initialbildes überschneidet mit seinem Fialen, zum Teil sogar mit dem Baldachin, die Initiale und den Rahmen sehr weit. Bemerkenswert die Schatten der Fialen auf Rahmen und Pergament.

Technik. Sehr dünne Malerei, aufser dem weifs unterlegten Gold, ist nicht von Deckmalerei zu reden.

Südostdeutsch, vermutlich böhmisch. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vergl. Nr. 158.

160—166. (Mm 325—331 kl. Fo.) Sieben figurativ gebildete Initialen S, P, D, B, V, A und P aus einer liturgischen Handschrift mit 4linigen Neumen (die oberste Linie gelb, die dritte rot) und Hufnagelnoten.

Die Initialen sind immer auf ein rechteckig umrahmtes Feld, das in Unimalerei meist durch ein gotisches Blattmotiv ausgefüllt

wird, gelegt, doch oft so, dafs ein Teil der Initiale aufserhalb dieses Rahmens liegt.

(Mm 325 S.) nach links springendes zweigehörntes Tier mit langem Schwanz, Rückenkamm und Federartiger Mähne.

(Mm 326 P.) Stamm: ein Fiedler steht auf dem Rücken eines auf dem Boden kauernden Gaucklers, der eine Keule in den Händen hält. Schleife: ein grüner Molch.

(Mm 327 D.) Stamm: Gaukler in sehr komplizierter Stellung über einem nackten, mit verschränkten Beinen kauerndem Kind. Schleife: ein Krieger mit Zipfelmütze, Schild und messerartigem Schwert.

(Mm 328 B.) Stamm: Mönch in schwarzer Kutte, den Zeigefinger an den Mund gelegt. Schleifen: Steinbock und Drachen.

(Mm 329 V.) Jüdischer Priester mit Buch und Messer, Maria (fast kindlich) über einem leeren roten Kasten (Wiege?)

(Mm 330 A.) Nackter, nur mit einem Überwurf bekleideter Knabe, hält am Bein einen Affen fest, der über ihn klettert. — Die hl. Katharina mit Rad. Über den Querbalken des A läuft eine Katze. In dem oberen Felde, ein Adler dicht über ihr. Im unteren Initialfelde, wie der Adler, nur mit weifs und gelb auf blau gezeichnet, Maria mit Kind und Scepter thronend. Abb. Tafel XV.

(Mm 331 V.) Stamm: Diakon (?) auf Drachen stehend. Schleife: eine langgeschwänzte Schildkröte.

In Technik, Malerei und Zeichnung unbeholfen aber voll geschickter Anläufe, oft von etwas gespreiztem Geschmack. Mehr gemalt als gezeichnet.

Deckmalerei. Das Gold ganz dünn, aber von blättriger Substanz, auf gelb oder rot gemalt. Nie gedeckte Goldflächen. Die Farben düster, gern durch Konstraste in der Wirkung verstärkt.

Abb. von Mm 330. Tafel XV.

Südostdeutsch. Um 1460. (Böhmisch?) Gekauft 1894 von H. Helbing in München.

167. (Mm 324 kl. Fo.) Grofse Bildinitiale mit der Auferstehung Christi, den drei Frauen am Grabe, der St. Georgslegende. Aus einer lateinischen, liturgischen Handschrift mit 4linigen Neumen und Hufnagelnotenzeichen (4 Linien, die unterste rot.) Gröfse der Initiale 150:150 mm.

Die Initiale ist rechteckig durch breiten blauen Streifen umrahmt. Das Initialgestell ist, abgesehen vom Querbalken, ganz figuriert ausgeschmückt. Auf der einen Seite St. Georg zu Pferde, dem unter ihm liegenden Drachen die Lanze in den Rachen stofsend, über dem Heiligen schwebt ein Engel, der die Lanze mitführt. — Auf dem anderen Initialbalken das Königspaar von der auf hohem

Fels gelegenen Burg herabschauend. Unten die Königstochter. Auf ihrem langen Gewand ein Lamm.

Im unteren Initialfeld eine grofse Landschaft. Vorn das Grab Christi, die Platte geschlossen, darüber Christus mit der Fahne, fast wie über das Grab springend. Vier kauernde, schlafende Kriegsknechte an den 4 Ecken des Sarkophags. Die Landschaft mit Flufs, einem von der Sonne beleuchteten Hügel, einem Städtchen unter dunkelblauer Luft ist trotz deutlicher Unbeholfenheit im Ausdruck ein Zeugnis neumalerischen Lebens und Darstellens. — In dem oberen Bilde: »Die drei Frauen am Grabe« ist der Hintergrund Gold. Der Zwickel im Initialfeld ist rot mit einer durchlaufenden goldenen Moosarabeske geziert. — Die Wirkung des ganzen ist sehr bunt. Der Stil neigt stark zum Genrehaften. Es ist Illustration nicht Andachtsbild. Die Komposition ohne Zwang im Bilde, wenn auch der Miniator den jeweils gegebenen Bildraum nicht wesentlich überschneidet.

An die Initiale setzt sich eine in Wellenlinie fortlaufende Blattranke an, die die Aufgabe hat, den Blattrand etwa unter Einhaltung eines schmalen rechteckigen Feldes zu beleben und zu füllen. Auch hier fehlt also grofszügige Komposition.

Pastose Deckmalerei. Grelle Farben fehlen. Blau, grün und rot zum Teil sehr tief. Unimalerei selten.

Um 1450. Südostdeutsch. Gekauft 1894 von H. Helbing, München.

168. 169. (Mm 117—118 gr. Fo.) Zwei Blätter aus einem Pergament-Missale mit völlig ornamental eingefafstem Textspiegel, Bildinitialen und 4 linigen Neumen (Notenzeichen quadratisch). Blattgröfse etwa 490:350 mm. Breite des Randes innen etwa 30, oben 50, aufsen 90 bis 80, unten 80 mm. Höhe der Neumen ca. 25 mm.

Ornamentstil. Das kalligraphische Element tritt stark hervor, aber durch die Verquickung oder das übergeben in Flächenornamentation und in Bildliches ist der einheitliche Charakter gestört. Um den Textspiegel ist durch gradlinige Addition eines schmalen und kurzen Ornamentmotivs ein markanter rechteckiger Rahmen gebildet, der nach aufsen wie nach innen durch kalligraphische Schnörkel, die häufig Grotesken darstellen, sehr wesentlich erweitert wird. An den Ecken sowie neben und in dem eigentlichen Rahmengefüge sind meist goldige ebenfalls kalligraphisch umrahmte Rosetten gemalt, die oft wiederum groteske Tierfiguren zeigen, wenn sie nicht durch einfachstes geometrisches Zierwerk geschmückt sind. Die Farben dieser Randzier sind sehr kräftig oder doch sehr bunt in den Teilen des eigentlichen Gefüges, auch das feine Linienwerk des kalligraphischen Schmuckes ist von leuchtendem Rot oder aber von zartem Grün oder Violett.

Vom selben Ornamentcharakter sind die Initialen, deren Gefüge jedoch flächenhaft behandelt sind. Die Initialen sind nicht besonders eingerahmt, doch ist das Feld derselben oder das Gefüge selbst in ein möglichst regelmäfsiges Rechteck hineinkomponiert gedacht. Diese rechteckige Fläche wird also überall wenigstens durch kalligraphischen Filigranschmuck ausgefüllt. Gröfse der Initiale etwa 100 mm.

(Mm 118.) Blatt mit Bildinitiale M. (*Me expectaverunt peccatores*). Es ist nicht eigentlich von einer Bildinitiale zu reden, denn der Innenraum der Initiale ist nicht durch ein Bild ausgefüllt. An dem Mittelpfeiler des M, der aber keineswegs das Ornament des Initialgefüges unterbricht — oben ist nur ein Baldachinartiges Dach über das Ornament gemalt — steht die hl. Agnes. In dem filigranartigen, kalligraphisch ausgefülltem Ornamentfelde in halber Gröfse ein die hl. Agnes anbetender Mönch in brauner Kutte. Ein Schriftband von seinen Händen ausgehend, bezeichnet ihn »† *Frater mathyas minor dictus stamler*«. Die hl. Agnes, statuarisch aufgefafst, trägt über dem weit ausgeschnittenen blafsroten Kleide einen an den Schultern hängenden kurzen roten Mantel der innen mit weifsem Hermelin gefüttert ist. Sie trägt auf der zinkenartigen Hand entweder eine Scheibe, auf der ein Lamm dargestellt oder nur das Lamm hinter dem der Grund dunkelscheibenartig. Der Kopf grofs mit runder Stirn. Das Fleisch weifs. Das Haar lichtgelb als eine Fläche mit einigen roten Wellenlinien gekrönt. Die Faltung ist bei der hl. Agnes wie bei dem Mönch grofslinig und natürlich.

Das Gefüge der Initiale selbst ist von einem, bald rotem, bald blauem Bande zusammengehalten, das mit ganz zarter Lineatur und Punktierung in weifs und goldenen plattenartigen Punkten in regelmäfsigen Abständen ornamentirt ist. Die sich ergebenden Zwischenfelder innerhalb des Gefüges sind mit Kupfergrün ausgefüllt, worauf goldene Malerei, die Grotesken mit Blättern verwachsen, darstellen.

(Mm 117.) Blatt mit Bildinitial J in einer von der Form des J aufs erste recht abweigenden Form. (Initial zu *In medio ecclesie aperuit os eius*) Gröfse des ganzen Inilialbildes 185:140 mm.

Unter drei gotischen Wimpergen in der Mitte auf blauem Felde Christus thronend, vor sich den zu seinen Füfsen zusammengesunkenen St. Johannes haltend. Rechts davon ein Bischof, im Sarkophag stehend, oben im Baldachin eine Reihe von Heiligen, die über einen Teppich zu ihm hinabschauen. Links vom Mittelbild steht in einem Fafse der nackte Johannes. Ein Knabe reicht ihm einen goldenen Becher, aus dem sich die Schlange windet.

Die Bilder sind in der Malerei, Technik wie Zeichnung ebenso roh wie die auffallend lebhafter Ornamentation, die ein an die Wand zu hängendes kleines Gehäus, von 3 zusammenhängenden Consolen, darzustellen scheint. Der Bildstil ist der des sich durchringenden neuen Geistes, der flüchtig, roh aber ungleich lebendiger als das Ausgelebte die Dinge darstellt. Unter diesem Gesichtspunkt verdienen diese Blätter Beachtung.

Technik: Deckmalerei, Lavierung und Aussparung nebeneinander. Das Gold ist zwar gemalt, aber dick und ohne Sorgfalt hingestrichen. Farben: ein leuchtendes Rot, ein tiefes Blau, sonst ein zartes Wassergrün und verwaschene gelbe, violette und rote Farbtöne.

Um 1460. Südostdeutsch. Böhmisch. (?) Ganz verwandt ist diesen Blättern Blatt 151. (Kat.-Nr. 170.)

170. (Mm 151 gr. Fo.) Blatt aus einem Pergamentmissale mit Randschmuck und einer figurativ gebildeten Initiale A, vierlinige Neumen mit rechteckigen Notenzeichen.

Gröfse des Blattes: 500:375. Breite des Randes (bis zur Textlinie gerechnet) innen etwa 60, oben 52, aufsen 90, unten 90 mm, Höhe der Neumen 22 mm.

Der Ornamentstil ist ganz derselbe wie der auf Blatt 117 und 118. Dasselbe gilt von dem Initialstil.

Hier ist jeder der 3 Hauptteile des H, je 4 mal gefeldert in rote und goldene Rechtecke. Auf jedem Teil ist scheinbar über die Felder je eine Groteske gelegt, deren helle Körperflächen ausgespart sind, deren Zeichnung und Schmuck spärlich in schwarz, grün oder rot gezeichnet oder gemalt ist. Das Grün herrscht mit dem ausgesparten Weifs vor. Das innere Feld wiederum in vier kleinere Rechtecke zerteilt die abwechselnd grünen oder roten kalligraphischen Schmuck zeigen. Dieser Schmuck ist ungemein zierlich und sicher in Zeichnung und Komposition. Das Motiv ist die Spirale und der Eierstab. Durch Verquickung beider erhalten die Spiralen etwa die Zeichnung von sogen. Ammonshörnern.

2 goldene Rosetten, wie bei Blatt 117 und 118, sind auf diese Felder gelegt. Der Randschmuck, der völlig den Textspiegel in gewisser Entfernung einfafst, ist hier äufserst reich und sehr regelmäfsig belebt durch Grotesken, die in violetter oder roter Farbe gezeichnet mit ganz feinem Liniengeäst verwachsen, fast den ganzen Rand mit erst zu entdeckendem Leben erfüllen.

Cf. 117, 118. Südostdeutsch.

171. (Mm 150.) Fragment eines Pergamentblattes mit einer Initiale h, Randschmuck in der Art von Blatt 70, 78—81 und 117 mit vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen.

Die Initiale ist nicht auf ein besonderes Feld gemalt. Der Stamm des h steht neben der Textspalte. Im Initialgerippe herrscht nicht das Rollblattmotiv. Grofse, rundgelegte Blätter sind lose aneinander gelegt, grün, blau oder rot auf goldenem Grunde. Das innere Feld der Initiale ist diagonal in ein blaues und ein rotes Feld zerlegt. Auf dem carmoisinrotem Felde ein moosartiger Zweig in Gold. Im blauen Felde ein Engel in Unimalerei. An den Ecken des Buchstabens blafsfarbiges gotisches Blattwerk, schmal aber sehr auseinandergehend.

Technisch ist das Blatt fesselnd durch das ganz dünn aufgestrichene transparente Gold auf dem leuchtenden Rot.

Geringe Arbeit, aber von grofser technischer Entwicklung.

15. Jahrhundert. Mitte.

Südostdeutsch, wie die folgenden Nummern.

172—176. (Mm 70. 80—81. kl. F.) Blätter und Fragment aus einem grofsen Missale mit grofsen Bildinitialen und Randleisten in buntem kalligraphischen Geschmack. Vierlinige Neumen mit quadratischen Notenzeichen mit fast strichartiger Vorzeichnung.

Gröfse der Blätter: 485 : 337 mm. Randbreite innen ca. 35, oben 35, aufsen 58, unten 80 mm. Für das Auge also weicht die Randbreite etwas von dem für diese Zeit gebräuchlichen Verhältnifs von 1 : 2 : 3 : 4 ab. Meist 8—9 Text- und Notenzeilen. Höhe der Neumen 20 mm. Gröfse der Bildinitialen, die auf quadratischen oder rechteckigen Ornamentflächen liegen, und ringsherum eine zierliche bunte kalligraphische Spitzenkante haben, meist etwa 80 : 90 mm.

Charakteristisch für die Blätter ist der Abschlufs der Randleiste unten oder oben in einem Medaillon, das ein Ornamentmotiv in Unimalerei oder rein kalligraphisch ornamentiert ist, wie die Leiste. Von dem Medaillon unten folgt die kalligraphische Kante noch ein kurzes Stück, löst sich dann aber in feinen Haarstrichen auf. Belebt durch immer symmetrische Kurven, die die äufsersten Enden dieser Haarstriche bilden.

(Mm 70.) Fragment eines Blattes mit Bildinitial L (blau in blau mit rotem Grunde) mit thronenden Bischof, vor dem zwei Reihen von Mönchen sitzen. Initialgröfse ca. 90 : 110 mm.

(Mm 78.) Ganzes Blatt mit Randleiste in Kalligraphiestil und Bildinitial S (rot in rot mit grünen Zwickeln und blauem Grunde). Oben halten zwei Engel eine Monstranz. Unten eine Versammlung knieender Mönche in weifsen Kutten mit schwarzen, gezottelten Krägen.

(Mm 79.) Blatt mit Randschmuck und Bildinitial S (grün in grün mit ziegelrotem Grunde), oben S. Paulus mit Schwert und Buch,

unten Petrus auf Holzthron sitzend, auf seinem Schoofse liegt ein offnes Buch, in der Rechten hält er einen riefsigen, kurzen Schlüssel.

(Mm 80.) Blatt mit Randleiste und Bildinitiale O (blau in blau auf carmoisinrotem Felde). Tod der Maria. Drei Apostel hinterm hohen Kopfende des Bettes, einer mit gedrehter Kerze. Hinter der Längsseite des Bettes die andern Apostel. S. Petrus, mit Weihwedel und Rituale, Maria segnend. Vor dem Bett neben einer Kerze zwei Apostel sitzend und lesend. Im Hintergrunde, von Wolken umgeben Christus, der die kleine Maria in den Armen hält. Abb. Taf. XV.

(Mm 81.) Geburt der Maria. Heil. Anna angekleidet im Bett. Auf ihrem Schofs liegt die hl. Maria in grauem Kleid (Gröfse eines Kindes von etwa 10 Jahren). Hinter dem Bett die Magd mit einem Wasserkübel. Der Raum ist gemauert. Oben auf einem Bordbrett verschiedene Gefäfse. Der Boden mit grünen Fliesen belegt.

Bildstil. Die Figuren etwas klein mit sorgfältig gezeichneten, sehr signifikativen Köpfen. Malerei und Zeichnung helfen sich gegenseitig, ohne ein harmonisches Ganze zu geben. Innenräume ganz gut vorgestellt, im übrigen wird das Problem der Raumwirkung vom Miniator möglichst unauffällig unberücksichtigt gelassen.

Technik: sehr dünne Deckmalerei, mit sehr dünn aufgemaltem rauhen Gold. Viel reine Federzeichnung in rot und blau für die Randornamentation.

Ein hartes leuchtendes Carmoisinrot bei den Initialen herrschend. Ein schmutziges gelbliches Grün, ein tiefes Blau häufig. Im Ornament der Initialen, wie in den Medaillons herrscht Unimalerei. — Der Wert des bildlichen Schmuckes geringer als der Ornamentale, der besonders im kalligraphischen Geschmack durch Erfindung und Komposition eigenartig und vorzüglich ist.

Nürnberger Arbeit (Mitte 15. Jahrh.) unter stark böhmischen Einflufs. Abb. von Mm 80 Taf. XV.

177. (Mm 318 kl. Fo.) Bild: »Zwei Engel eine Monstranz haltend«. In rechteckigem Rahmen, der in Augsburger Weise reich profiliert und aus 8 Teilen zusammengesetzt ist. Gröfse des Bildes 110:78 mm.

Die einfache Monstranz überschneidet etwas den unteren Rahmen und füllt die ganze Höhe des Bildes. Die beiden jugendlichen Engel etwas mehr als halb so grofs. Die Gewänder beider sehr weit und lang, das eine gelb, das andere blau. Die Faltung natürlich, der Weite entsprechend reich, teils scharfkantig. Die Flügel beider rot auf der einen, grün auf der andern Seite. Die Gesichter voll und ohne Schönheit. Das blonde, dichte Haar ist auffallend weich behandelt. Der Hintergrund golden. Der Grasboden tiefgrün, wellig gestrichelt.

Deckmalerei von grofser Sorgfalt. Der Monstranz wirkt mehr durch die Schraffierungen als durch die farbige Behandlung plastisch.

15. Jahrhundert. Vermutlich Nürnberger Arbeit.

178.—183. (Mm 47, 48, 169—171, 176 kl. Fo.) 6 Blätter aus einem Lektionar mit goldunterlegten Initialen und geringem Blattwerk am Rande.

Blattgröfse etwa 385 : 290 mm. Die Zeilenzahl bei den Blättern sehr verschieden. Der Rand oben schmäler als unten, innen weit schmäler als aufsen. — Die Initialen alle in quadratischem, mehrfach profiliertem Rahmen, die aus verschiedenen andersfarbigen Stücken zusammengesetzt gedacht sind. (Augsburger Art). Die Felder mit Gold aufgelegt, mit eingepreſsten Ornamenten (meist nur 2 oder 3 konzentrische Kreise oder Eicheln von 6 : 4 mm). Das Buchstabengestell meist mit grofsem Blattmuster in Unimalerei.

Als Randornament dient ein ganz unregelmäfsiges Stilgerank mit buntem Blattwerk an den Stengeln und steif stilisierten Blumen an den Spiralenden. Die Stengel beschreiben nur selten regelmäfsige Spiralen und Schleifen. Die Umbiegungen sind oft etwas eckig, die Stengel laufen meist in Vergabelungen aus. Das kaum gezeichnete und wenig gelappte Blattwerk sitzt etwa symmetrisch an. Wie die Stengel streckenweise die Farbe wechseln, so ist auch die Farbe des Blattes auf der einen Seite des Stengels stets eine andere als auf der andern.

15. Jahrhundert. 1. Hälfte. Oberdeutsch, unter Augsburger Einfluſs.

184. (Mm 311 kl. Fo.) Fragment eines Randschmucks aus einer Papierhandschrift.

Eine Ranke, von leichter, mehrere Spiralen bildender, Führung. Schmale Blätter. — Deckmalerei. — Augsburger Art. 15. Jahrhundert, Ende.

185. (Mm 241 kl. Fo.) Blatt mit Initial D und mit 3seitlichem Randschmuck aus einem lateinischen Psalterium. 18 Zeilen. Breite des inneren Randes halb so breit wie die des unteren. Der obere Rand um ein viertel breiter als der innere, um ein viertel schmäler als der äufsere. Blattgröfse 375 : 270.

Die Initiale D rot in rot auf goldenem quadratischem Felde. Im inneren Felde unregelmäfsiger Rankenschmuck, der 5 Spiralen bildet. Zierform weifser Eierstab auf blauem Grunde. Dasselbe Motiv (ein meist paarweise Spiralen bildender Eierstab) schmückt die 3 inneren Seiten des Blattes. Die Fischblasen ähnlichen Spiralfedern sind paarweise abwechselnd rot oder grün oder blau gefüllt. Die Kontouren der Felder und des verbindenden gebogenen Stabes sind von moosartigem Geschnörkel umgeben.

Technik: Federmalerei, weifs ausgespart, der Grund gedeckt. Das Gold sehr dünn auf rot gemalt.

15. Jahrhundert, Mitte. Mitteldeutsch.

186—189. (Mm 82, 83, 86, 88 gr. Fo.) 2 Blätter und 2 Blatt-Fragmente aus einem Pergamentinitiale mit Randschmuck (Spruchbandmotiv) Initialen (mit bunten Blattornamenten und 4linigen Neumen, die rechteckige Notenzeichen führen und strichartig vorgezeichnet sind). Blattgröfse 480 : 330. Der Textspiegel ist unter Beobachtung der damals beliebten Randverhältnifse aufs Blatt gesetzt, doch werden diese verwischt auf den ornamentierten Blättern, die ringsherum einen gleichbreiten Rand durch die Ornamentation erhalten. Breite des Randes innen 30, oben 35, aufsen 50, unten 77. Gröfse der auf rechteckiges Feld gelegten Initialen 80 : 90 oder 90 : 90 auch kleinere, Höhe der Neumen 20 mm.

Ornamentstil. Die Initialgerippe in Unimalerei mit Rollblattmotiven liegen auf einem rechteckigen goldenen Felde. Das Feld meist in kalligraphischer Manier mit einer spitzenartigen Kante eingefafst. Die Felder in- und aufserhalb der Initiale sind mit konzentrisch oder doch möglichst symmetrisch angeordneten, in der Farbe meist scharfen, Löwenzahnblättern geschmückt. Das Blatt hat keine stielartige Verengung — und ist völlig verschieden von dem mehr klassischen Blattgerank der Augsburger Geschmacksrichtung. — Dieselben Blätter setzen sich häufig an die Initiale oder das Initialfeld an und zieren, ganz entsprechend ihrem reinen Blattcharakter, nur einen kleinen Teil des Randes. — Besonders charakteristisch für die ausgeprägte Ornamentation dieser fragmentierten Handschrift ist die Verwendung der Schrift als Ornament motiv.

Bei Mm 82 u. 83 wird der Textspiegel, von der Initiale ausgehend, zum Teil von einem breiten blauen, geradem Streifen begrenzt, der an den Seiten in kalligraphischer Manier von einer spitzenartigen Kante eingefafst ist und mit goldener dekorativer Schrift geziert ist. Auf dem Rande von 82 steht »*Natus est nobis hodie salvator qui est cristus in bethlehem inde civitate david.*« Auf dem blauen Randband von Blatt 83 ist die Schrift durch viele Abbreviaturen besonders geschickt als ornamentale Kante verwertet. Ebenso in der Initiale S selbst, ist in das blaue Buchstabengerippe »Maria« als goldenes Ornament eingefügt.

Hie und da Blatt- und Blumenmotive ähnlicher Art, kurz und bunt ohne tiefe Farben. Moosartiges Geschnirkel in roten und grünen Punkten, häufig den kalligraphischen Spitzenschmuck verstärkend. Auch die kleineren roten oder blauen Initialen im Text sind in kalligraphisch gezeichnete Rechtecke mit Eierstab und Blattstabmotiven gesetzt.

Technik: Deckmalerei, sehr dünn, das Gold mit kleinen Kunstpressungen.

Fränkisch, vielleicht Nürnbergisch. Mitte 15. Jahrhundert. Sorgfältige Arbeit von ausgeprägtem Geschmack.

190. (Mm 52 kl. Fo.) Bildinitial H mit Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten.

Ausschnitt aus einer liturg. Pergamenthandschrift mit 4linigen Neumen. Die Initiale ist in, etwa begrenztes Rechteck hineinkomponiert. Die Felder aufserhalb des Buchstabens sind durch Eierstabornamente in violetter, grüner, roter oder blauer Zeichnung ausgefüllt. Das Buchstabengerippe in leuchtendem Rot oder Blau, beide Farben durch ein ausgespartes Ornament (an breiten Wellenlinien oder Spiralen sitzen lange vielgebuchtete Blätter) wirkungsvoll getrennt.

Das Bild erzählt sehr lebendig mit wenig Figuren in weiter hügeliger Landschaft. Die Zeichnung ist geschickt, sehr zart, fast maniriert. Die Gesichter meist roh und verunglückt durch zu starken Ausdruck. Maria von zarter Figur, auf der ein zu grofser Kopf sitzt. Langes, gekräuseltes, hellblondes Haar. Die Hände übermäfzig schlank. Die Figuren der beiden Hirten zu grofs, sonst die Verjüngung im Raume beobachtet. Die Luft am Horizont weifs, oben tief blau.

Technik: Farbenauftrag sehr dünn (Laviertechnik). Die Lichter sehr geschickt ausgespart.

Vergleiche 172—175 und die 3 folgenden Blätter.

Fränkisch, um 1480.

191. (Mm 242 kl. Fo.) Fragment eines Pergamentblattes mit Initiale P. (Inhalt: *De institutione monachorum*). Der Text läuft in zwei Kolumnen (Breite 72 mm, Interkolumne 12 mm). Die Initiale blau und Gold, die Zwischenkontouren ausgespart. Das rechtwinklige Feld durch rotes Linienornament gebildet. Das innere Feld zeigt eine sehr ornamentale stilisierte Rosette, meist ausgespart mit roten Schmuckteilen zwischen blauen und grünem Grund. Das Gerippe des Buchstabens setzt sich, nach einer Ausbuchtung als goldner Stab am inneren Rande der Kolumne nach oben und unten fort und ist von eierstabartigem Ornament und buntem Geschnörkel bizarr umrahmt.

Technik: Gold auf Kreidegrund aufgelegt. Sonst sind die Farben und laviert, (trotzdem grofse Intensität des Blaues). Die bunte Zeichnung wirkt durch die vielen ausgesparten Flächen sehr belebt.

15. Jahrhundert. Den vorhergehenden Blättern verwand.

192. (Mm 274 kl. Fo.) Fragment eines Blattes mit Initiale C*(onfessor domini)* aus einem Antiphonar mit 4linigen Noten. (Notenhöhe 18 mm).

Das Buchstabengerippe blau und rotfarbig. Das rechteckige Feld ist ganz zart grün laviert. Zwei zierlich ausgeführte, grofslinige und grofsblumige gotische Blattspiralen füllen die innere Fläche. Das ganze ist von äufserst zierhaftem Eindruck, dem das kräftige Rot und Blau des Initialgerippes auslösend gegenüber gesetzt ist.

Technik: Blau und Rot im Initialgerippe gedeckt. Im übrigen nur laviert, viel ausgespart, die wesentliche Zeichnung sogar durch Aussparung erreicht. Federzeichnung mit Schraffierungen.

15. Jahrhundert. 2. Hälfte.

Vergleiche die vorhergehenden Blätter.

193. (Mm 45 kl. Fo.) Initiale H mit fürchterlichem Gesicht darin, aus einer Handschrift mit 4linigen Neumen mit schräggestellten Rechtecken und buchstabenartigen Notenzeichen. (Höhe der Neumen 15 mm, der Initiale, die nicht auf besonders eingerahmten Felde steht, ca. 80 mm.)

Filigranartige Einfassung der Buchstaben durch rote Federzeichnungen. Der Buchstabe in Silber (?) aufgelegt mit Gold ornamentiert, sonst nur laviert mit Benutzung von Aussparungen.

Rohe Arbeit, nur durch das aufgelegte mit Gold übermalte Silber interessant.

15. Jahrhundert.

194—217. (Mm 332—355 kl. F.) 24 Initialen aus einem Missale mit vierlinigem Neumen und quadratischen Notenzeichen.

Es kommen teils mehrmals vor: B, C, D, E, G, J, L, M, N, O, P, Q, S, T. Alle Initialen sind auf ein goldenes rechteckiges Feld gelegt, dessen einfacher schwarzer Rand meist etwas eingebuchtet ist. Die Initialgerippe sind aus einzelnen Blättern oder blattartig ornamentierten Teilen zusammengesetzt. Die einzelnen Teile sind, mit gewisser Reihenfolge, verschiedenfarbig. Das innere Feld der Initialen meist hellblau mit weifsen kleinen Haarspiralen. Der Charakter aller Initialen hat etwas starres, ornamentales erhalten durch die oft symmetrische, immer regelmäfsige Verteilung ähnlicher Flächen und gleicher Farben. Meist aufser Gold etwa 4—5 Farben: grün, purpur, kirschrot, blau, gelb. Grün und kirschrot sind immer gelb erhöht, purpur und blau sind weifs erhöht. Deckmalerei.

Mitte 15. Jahrhundert. Nürnberg.

218. 219. (Mm 32—33 kl. F.) Zwei Fragmente (Initial A und E) aus einer liturgischen Pergamenthandschrift mit vierlinigem Neumen mit Buchstabennotenzeichen. (Die Neumen 14 mm hoch,).

Nr. 33: Auferstehung Christi mit nur einem sehr kleinen schlafendem Wächter und einem noch kleineren anbetenden Engel. Die Initiale A im Rahmen etwa 86:90 mm grofs. — Das Ganze

sehr bunt, doch durch möglichst symmetrisch verteilte, kleine zartfarbige Farbenflecke von zierlicher Wirkung. Im Ornament schon einiges naturalistisch Aufgefafste. Technik: Deckmalerei. — Böhmischer Einfluſs. —

Nicht sehr sorgfältige Arbeiten, aber doch von eigenem Geiste und Geschmack.

15. Jahrhundert. Anfang.

220. (Mm 149 kl. F.) Bildinitiale A mit einer auf niedriger Bank stehenden Heiligen, die zwei weifse Palmenwedel hält.

Die Initiale rot in rot zeigt ein in Holz vertieft gedachtes rosettenartiges Ornament. Der Rahmen grün, ohne Profilierung, rechteckig. Das Feld blau. — Auf der Rückseite vierlinige Neumen mit hochgestellten rechteckigen Notenzeichen.

Rohe Arbeit. Deckmalerei auf Pergament.

15. Jahrhundert, erste Hälfte.

221. (Mm 166 kl. F.) Blattfragment aus einem Missale mit einer Bildinitiale S (Äbtissin in schwarzem Ordenskleid, Buch und Stab inder Hand) mit vierlinigen Neumen mit r- und s-artig verkrümmten Notenzeichen.

Die Initiale liegt auf goldenem rechteckigem Felde von kleiner federgezeichneter Kante umgeben. Das Gerippe besteht zum gröfsten Teile aus einem Perlstab, die breiteren Flächen sind mit einem wenig gelappten Rollblatt, das innen rot, aufsen grün ist, ausgefüllt. Das untere Feld der Initiale stellt den Boden dar: weifse und rote Fliesen mit blauen, bezw. gelben Ringen als Ornament. Das obere Feld ist blau mit regelmäfsig verteilten kleinen Sternen besäet. In dem Initialgefüge steht eine heilige Äbtissin im schwarzen Ordenskleid den Stab in der Linken, ein rot eingebundenes Buch in der Rechten. Die Figur ist auffallend kurzbeinig und wirkt nur dann normal, wenn man sie sich etwa halb von oben dargestellt denkt, welche Verstellung durch den keineswegs perspektivisch verkürzten Fliesenboden unterstützt wird. Die Hände sind ungleich grofs; sehr grofszügig und fein modelliert und gemalt ist das etwas spitze, blasse, klagende Gesichtchen der Äbtissin, deren Gewand einfach und natürlich fällt. Kennzeichnend für den gutgeschulten Meister ist das etwas wulstartige Hervortreten der beiden Lider, und die mit nebeneinander gesetzten weifsen, schwarzen und braunen Punkten gelungene Wiedergabe des kleinen, scharfblickenden Augapfels. Der Schatten, wie die Röte der Wangen ist ungemein fein, besonders in den Übergängen zur blassen Gesichtsfarbe. Die Stirn tritt leicht gewölbt hervor.

15. Jahrhundert. Mitte. Vielleicht Nürnbergisch, leichter böhmischer Einfluſs.

222. (Mm 175 kl. F.) Blatt aus einem Missale mit Initial F, vierlinigen Neumen (20 mm hoch).

Ganz rohe Arbeit. Die Initiale, teils auf goldenem Felde ruhend, ist blau in blau ausgeführt. Als Ornament ein zackiges Rollblatt. Der übrige Schmuck verwendet ein ziemlich naturalistisch gebildetes Blumenmotiv. 15. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

Süddeutsch.

223. (Mm 282 gr. F.) Blatt (282) aus einem Missale mit Initiale E*(go autem silut oliva)* und vierlinigen Neumen. Blattrand: innen 45, oben 35, aufsen 78, unten 100 mm.

Die Initiale von roher Malerei, blau in blau auf reckteckigem, purpurfarbenem Felde. Die Zwickelfelder gold, die inneren Felder hellrot mit weifsem oder gelbem Ornament.

Sehr dünne Deckmalerei. Das braune Gold über Rot hingestrichen.

15. Jahrhundert. Mitte.

224—226. (Mm 104—106 kl. F.) Drei grofse Initialen auf gemaltem Goldgrunde, im inneren Felde mit symmetrischen grofsen Blumenmotiven. Aus einem Psalterium mit vierlinigen Neumen und buchstabenartigen Notenzeichen. Höhe der Neumen 22 mm. Wo der Text der Noten entbehrt, läuft er in grofser Schrift, die Zeilen von etwa 25 mm Höhe ausfüllt.

104. Teil eines Blattes mit der Initiale B *(eatus vir).* Die Initiale liegt auf einem goldenen, im ungefähr rechtwinkeligen Felde, das nur einfach konturiert und da und dort in ornamentaler Weise aus- oder eingebuchtet ist.

Der Ornamentstil unterscheidet sich wesentlich von dem in Oberdeutschland meist geübten Geschmack des 15. Jahrhunderts. Das breite Gefüge des B umsäumt eine perlenartige Schnüre. Auch hier dient zur Ausfüllung das Rollblatt, aber es rollt sich um einen naturalistischen Ast. Wenn auch Kante und Blattwerk in der für Initialen fast allgemein bräuchlichen Unimalerei (hier blau) gemalt ist, so ist auffallenderweise der Grund bei allen drei Initialen andersfarbig. Überdies ist das Rollblatt durch punktierte Linien hervortretend ornamentiert. Das innere Feld der Buchstaben ist geschmückt durch einen Blumenzweig, dessen Blätter oder Blumen meist symmetrisch verteilt, dessen Farben von schöner Zartheit und dessen Formen sich leicht an »dekorative« Naturformen anlehnen, ornamentiert. Das Feld, auf dem der Buchstabe liegt, ist zart goldfarbig, weil das Gold nicht aufgelegt und nicht geglättet, sondern auf das sammtene Pergament dünn gemalt ist.

Technik: Auch sonst ist der Farbenauftrag dünn, so dafs mehr von Koloriertechnik als Deckmalerei zu reden ist.

Cf. Mm 128.

15. Jahrhundert. Ende.

227. (Mm 128 kl. F.) Blatt aus einem Pergamentpsalterium mit Initiale D, vierlinigen Neumen und verschiedenen Notenzeichen. (Rechtecke, Haken und Buchstabenähnliche Zeichen). Das goldene Feld für die Initiale 85 : 100 mm. Höhe der Neumen 22 mm.

Der Ornamentstil ist ganz derselbe wie von Blatt 104—106. Wenn dieses Blatt nicht aus demselben Kodex ist (die Neumen sind zwar gleich hoch, aber unterscheiden sich in Verschiedenem), so ist es doch zweifellos aus derselben Werkstatt wie die Blätter 104—106.

228. (Mm 272 kl. F.) Initiale D (gotisch) aus einer Inkunabel. Auf Papier. Ende 15. Jahrhundert. Mitteldeutsch.

229. (Mm 17 kl. F.) Initiale S in quadratischen Rahmen. Feld rot, Gerippe gelbbraun.

Aus einem Pergament-Psalterium sehr grofsen Formats. Der ausgeschnittene Buchstabe 140 : 130 mm. Auf der Rückseite vierlinige Neumen mit quadratischen Notenzeichen (36 mm hoch).

Der Rahmen der Initiale ist aus Holz gedacht grün gemalt, nach beiden Seiten abfallend, auf der Lichtseite gelb, auf der Schattenseite dunkelgrün gehöht.

Der purpurrote Grund ist mit grofslinigen moosartigen Goldarabesken geziert. Deckmalerei und Pergament. Geschickte Arbeit.

15. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

Landschaft unbestimmt.

230. (Mm 16 kl. F.) Initiale S braun, auf quadrat. blafsvioletten Felde.

Aus einem Missale. Das Feld 63 mm hoch, 60 mm breit. D Initialgerippe stellt einen naturalistisch gebildeten Ast vor. Die Blätter sind etwas architekturplastisch modelliert. Die Lichter des braunen Astes sind goldig erhöht. Auf dem violetten Grunde goldene Punktchen. Deckmalerei auf Pergament.

Geschickte Arbeit.

15. Jahrhundert. Ende.

Landschaft unbestimmt.

231. (Mm 56 kl. F.) Initiale D in quadrat. Rahmen (130 : 132 mm). Ausschnitt aus einem grofsen liturg. Kodex mit vierlinigen Neumen und rechtwinkligen Notenzeichen. Der Rahmen grau, nach innen zu vertieft. Das Feld goldgelb. Der Buchstabe rot in rot mit grofsem Rollblattmuster. Das innere Feld blau mit fein hellblau gezeichneten oder geritzten mafswerkdarstellenden Linien, die in die Felder des darüber gelegten gotischen Mafswerkes (goldene vierkantige rotbeschattete Stäbe) hineinkomponiert sind. Die Enden des D gehen in Blattwerk aus, das durch den Rahmen durch wachsend gedacht ist.

Deckmalerei auf Pergament. Der Goldton nur durch einen leimigen gelben Grund erreicht. —

15. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

Landschaft unbestimmt.

232—239. (Mm 276—81, 283—84 gr. F.) Acht Blätter mit grofsen, rechteckig umrahmten Initialen und vierlinigen Noten, aus einem Antiphonar. Einige Blätter beschnitten.

Blattgröfse 523 : 363. Randbreite: innen 33, oben 30, aufsen 72, unten 102 mm, also 11 : 10 : 24 : 34. Notenhöhe 32 mm. Textlinie 28 mm.

Folgende Initialen bezw. Texte kommen vor: 276: S*(alve crux preciosa)*, 277: L*(ocutus est dominus ad moysen)*, 278: D*(um torqueretur beata Agatha)*, 279: C*(onfessor dei Nicolaus)*, 280: E*(cce apparebit dominus)*, 281: I *(ngressa Agnes turpitudinis locum)*, 283: R*(ogavi te nec potui optinere)*, 284: S*(ymeon iustus et timoratus)*.

Die Initialen, die alle durch ein zartes Kolorit auffallen, sind immer in ein Rechteck komponiert. Die rechteckigen Rahmen messen meist über 100 mm auf jeder Seite. — Die Buchstabengerippe wie die Rahmen sind meist in Unimalerei ornamentiert. Die Art der Umrahmung selbst ist, abgesehen von einer gewissen Breite derselben, sehr verschiedenartig. Fast immer ist eine plastische Wirkung angestrebt, doch sind andere Umrahmungen nur flächenhaft gedacht und in verschiedenster Weise ornamentiert. Dieses Freisein von einem engen Schulgeschmack tritt auch in der Ornamentation der Buchstabengerippe hervor. Immer sind es zwar Blattmotive, die das Gerippe und die innere Fläche füllen, aber ein bestimmter Geschmack läfst sich nicht feststellen. — Die äufseren Felder der Rahmen sind teils glanzgolden, teils leimfarben mit goldigem Schimmer, teils farbig. Die aufgelegten glanzgoldenen Felder sind durch eingeprägte oder eingeritzte Ornamente geschmückt.

Der Randschmuck ist sehr gering. Nur bei einigen Initialen wachsen aus den beiden Enden gotische Schmuckblätter heraus, deren mittelster spitzer Lappen sich weithin in ganz niedrigen langen Wellen Band- oder Weinrankenartig auf dem Rande erstreckt. Auch im Randschmuck dieser Blätter herrscht volle Schulfreiheit. Eine andere Initiale hat nur kleine, wenige Spiralen bildende Ranken angesetzt, die mit grofsen, einfachen aber leicht stilisierten Blumen verziert sind.

Technik: Dünne, kaum das Pergament deckende, Aquarellmalerei. Der Miniator vermochte nicht »minutiös« zu malen, aber eine leichte gewandte Pinselführung tritt überall hervor.

Das Blattgold ist auf roten, dicken Grund, der das Einprägen von Mustern, mittels Stempeln, oder das Einritzen von Ornamenten gestattete. Häufig ist der Aufstrich einer leimgelben Farbe, der ein leichter goldiger Ton eigentümlich ist.

15. Jahrhundert. Zweite Hälfte. Südwestdeutsch.

Vergl. Nr. 247—248. Abb. von Mm 278 auf Tafel XV.

240. (Mm 252 gr. F.) Blatt mit Initial A(*gni pascalis*) mit Randschmuck und vierlinigen Neumen. Blattgröfse 560:397, Acht Noten und Textzeilen. Höhe der Neumen 24 mm. Textbreite inkl. der doppelten Einfassungslinien 260 mm. Randbreiten: innen 50, oben 53, aufsen 85, unten 105 mm.

Die Initiale rot in rot, in quadratischen grünem Rahmen. Das Feld goldig mit eingeritzten quadratischen Feldern und eingeprägten kleinen vierteiligen Rosetten. Eine zweiteilige Ranke wächst aus dem Buchstaben und verteilt sich in zwei sehr gestreckten Wellen, die am Ende eine kleine Spirale bilden. Zwischen diese Ranken ist ein grüner Stab gezogen, der in gerader Linie dem Textrande parallel läuft und nur mit wenigen Blattranken den unteren Rand schmückt. Das Gefüge ist ein sehr weites Blattwerk, sehr spärlich, immer spitz, die Stilisierung berührt sich kaum mit naturalistischen pflanzlichen Gebilden und hat sich auch vom gotischen plastischen Krabbenwerk ganz entfernt. Die Rosette in der Spirale sehr blattreich und regelmäfsig gebildet.

Technik. Sehr sorgfältige Deckmalerei mit feiner weifser Schraffierung.

15. Jahrhundert. Um 1470. Südwestdeutsch.

241. (Mm 275 kl. F.) Initiale R, blau in blau, auf goldenem, rechteckigem, rot gefasstem Felde, das Innenfeld schwarz mit goldenem diagonalem Linienornament. Als Randschmuck dienen die Ausläufer des Buchstabengerippes, die längere Schleifen bilden, an denen noch etwa krabbenartig gebildete Blätter sitzen.

Technik: Deckmalerei mit aufgelegtem Gold.

Um 1470. Südwestdeutsch.

242. (Mm 134 kl. F.) Blatt aus einem lateinischen Gebetbuch mit Initial und geringem Randschmuck.

Blattgröfse 125:92 mm. Breite des Randes oben 18, aufsen 25, innen 25, unten 32 mm. Die Textkolumne ist zart rot liniert. Die Initiale auf goldenem, schwarzkonturiertem, rechteckigem Felde ist in Rollblattwerk grün in grün mit gelber Erhöhung gemalt. Das goldene Feld hat mattgoldene Ornamentierung. Zwei kleine Ranken gehen von der Initiale selbst aus. An den braunen Stengeln, die offene Spiralen beschreiben, sitzen blutrote, grüne, violette, gelbe oder blaue ausgezackte Blätter von naturalistischer Art.

15. Jahrhundert. Südwestdeutsch.

243. (Mm 177 k. F.) Blatt aus einem kleinen lateinischen Gebetbuch mit Initiale D.

Rot in rot, auf grünem, rechteckigem Rahmen ruhend. Das Feld gold mit mattgold Ornamentation.

Rohere, aber ähnliche Arbeit wie Mm 134 (Kat.-Nr. 242).

244. (Mm 148 kl. F.) Blattfragment mit Initiale P, Randschmuck und vierlinigen Neumen mit teils hufnagelartigen, teils rechteckigen aufs Eck gestellten Notenzeichen.

Der rechteckige Rahmen der Initiale 80 : 87 mm. Höhe der Neumen 20 mm.

Die violett in violett gemalte Initiale P liegt auf goldenem Felde und überschneidet den rechteckigen blauen, einfach gekehlten Rahmen. In das goldene Feld ist mit einem feinen Rädchen durch doppelte Querlinierung eine rechteckige Ornamentation geschaffen. In jedem Rechteck eine kleine fünfblättrige Rosette. Die Initiale läuft auf dem Rande in den Randschmuck aus. In grofszügigen Schleifen und Kehren, die nie ganze Spiralen bilden und nur selten rankenartig den Stengel umgreifen, laufen die merkwürdig vielkantig gedachten Stengel im wesentlichen in gerader Richtung an den Seiten des Textspiegels entlang. Die magere Wirkung kommt in gleicher Weise von den, zweifellos plastischen Krabben nachgebildeten, vielgelappten aber schmalen und in scharfer Spitze auslaufenden Blättern.

Eine naturalistische Veilchenpflanze hängt in diesem Randschmuck. Eine Libelle und eine aus einer Schale fressende Meise beleben allein den zierhaften aber spärlichen Schmuck.

15. Jahrhundert. Ende. Südwestdeutsch.

245. (Mm 87 kl. F.) Blatt aus einer lateinischen Pergamentbibel (*ad Corinthios*) mit Randschmuck und Initial P (blau in blau auf goldenem Felde).

Blattgröfse 380 : 270. Zwei Textkolumnen 240 : 76 mm. Breite des Randes: innen 22, oben 45, aufsen 68, unten 90 mm. Unterkolumne 15 mm.

Ornamentstil. Der Stamm der Initiale P — die ganz blau in blau mit Rollblattmotiv — steht frei auf dem Pergament, nur die Schleife auf rechteckigem kaum konturiertem Goldfelde. Das innere ovale Feld purpur mit goldenem Mooszweig, der drei ungleiche Spiralen bildet. — Vom Buchstaben aus gehen langlinige wenig Spiralen bildende, in grofsen wiederkehrenden Schleifen gelegte Ranken aus. Wenige krabbenartige, offenbar der Architekturplastik nachempfundene und nachgebildete, regelmäfsige Blätter strecken sich lang an den Stengeln hin — und geben so trotz einer gewissen Blattarmut und bei der weitläufigen Verteilung der Ranke dem Rande etwas bizarr-unruhiges.

Farben rein und von gewisser Leuchtkraft, insbesondere das tiefe Blau, — aufserdem gelbbraun, grün dunkelrosa.

Technik. Sehr dünne Deckmalerei.

15. Jahrhundert. Südwestdeutschland.

246. (Mm 141 kl. F.) Kleines Fragment einer Ranke vom Randschmuck einer Rergamenthandschrift.

Regelmäfsige Komposition, etwa im Rechteck. Zwei Spiralen von fast gleichem Durchschnitt. Sehr viel mit dem Zweig verwachsenes Blätterwerk. Das Blattwerk erinnert leicht durch die strenge Modellierung an gotisches Krabbenwerk. Bei den Blättern fällt überdies eine leicht-schwarze Konturierung und eine sehr reiche Belichtung auf.

Die Farben meist zart. Deckmalerei auf Pergament. Der Charakter ist ein völlig anderer, als der der vorhergehenden und folgenden Ranken.

Südwestdeutsch. 15. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

247. 248. (Mm 191 gr. F.) Zwei Blatt aus einem grofsen Pergamentmissale mit Bildinitialen, Randschmuck, vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Blattgröfse: (über) 550 : 398 mm. Das Verhältnis der Randbreiten scheint 1 : 1 : 1 : 2 zu sein (2 = unterer Rand). Der untere und obere Rand stark beschnitten. Sechs Noten- und Textzeilen Höhe der Neumen 35 mm.

Ornamentstil. Beide Bildinitialen sind in flachem, rechteckigem, ungeteiltem Rahmen eingefafst, der auf der äufsersten Kante durch eine schmale aufgesetzte Leiste verziert und nach innen zu senkrecht zur Bildfläche abgeschnitten ist. Das Feld innerhalb des Rahmens golden. Der Buchstabe, in Unimalerei ausgeführt, hat als Ornamentmotiv ein vielgezacktes Rollblatt.

Das goldene Feld zeigt eingeprägte Ornamente, Rosetten und diagonale Felderung. Der Randschmuck geht vom Buchstaben aus und verläuft in sehr grofszügigen Wellenlinien und wenigen Spiralen, an denen geringes krabbenartiges Blattwerk sitzt. Auf dem inneren Rand des einen Blattes läuft die Wellenlinie um einen goldenen, gradlinigen Streifen, der verschiedene eingeprägte Ornamente zeigt. Das Gefüge des Randschmuckes ist zwar weitläufig aber doch in gewisser leichter Gesetzmäfsigkeit konstruiert. Die Farben sind zart und die immer symmetrisch ansitzenden Blätter sind nicht durch den Stengel in zwei verschiedenfarbige Teile geschieden.

Bildstil: Andachtsbilder, knapp allegorisch erzählend oder darstellend. Den ungleichen Rahmen gibt die Initiale, deren Quer- bezw. Mittelstrich fehlt. Sehr unreine Art der Malerei.

(Mm 189.) Bildinitiale B. Der auferstandene Christus steht auf dem geschlossenen Marmorsarkophag. Der Hintergrund feuerrot mit gelber Diagonalfelderung. In jedem Feld eine grüne oder weifse Rosette. Christus hat das eine Bein vorgesetzt. Die rechte Hand drückt auf die Leibeswunde, die linke läfst die Wunde in der

inneren Handfläche sehen. Der Kopf sehr grofs. Wulstartig umschliefsen die Lider die Augen. Auch der fast maulartige Mund wird von zwei auffallenden wulstartig hervortretenden Sehnen eingerahmt. Die Augenbrauen sind in der Mitte ungemein hoch und fallen steil nach den äufseren Augenwinkeln ab. Der Leib ist schlank und sehr sehnig modelliert. Hände und Füfse zierlich und geziert. Das Carnat rosig-weifs. Der Mund stark rot. Der Nimbus golden mit eingeprägten Ornamenten.

(Mm 191). Bildinitial S. In der Mitte vorn kniet Maria im braunen Kleid mit blauem Mantel und weifsem Kopftuch. Sie hat die Hände betend zusammengelegt. Um sie herum in gleicher Gröfse 4 Apostel, Petrus und Johannes rechts und links neben ihr. Hinter diesen Figuren deuten eine Reihe sich überschneidender Nimben die Gröfse der Versammlung an. Dahinter blaue Luft. die gegen den Horizont zu etwas lichter wird. Ganz oben einige Wolken in der Mitte aus denen goldene Strahlen auf die Versammelten herabfallen. Eine weifse Taube in senkrechter Stellung grad über dem Haupte der Maria.

Das Bild weicht etwas von dem anderen in der Modellierung ab, doch ist deutlich die gleiche Maltechnik und Hand festzustellen. Die Gewänder sind reich und weit in Folge dessen sind die Falten zahlreich, aber wenige sind völlig unmotiviert und nur malerisch. Die Linie im allgemeinen weich und nicht kleinlich.

15. Jahrhundert. Südwestdeutsch.

Vergl. Nr. 249 und 310.

249. (Mm 190 gr. Fo.) Blatt mit Bildinitiale C, geringem Randschmuck, vierlinigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Nach den mit Blatt 189 und 191 übereinstimmenden Gröfsen, nach der ganz ähnlichen Art des Randschmucks, der Neumen und der Schrift, dürfte das Blatt zu demselben Codex gehören wie diese Blätter.

Doch ist die Bildinitiale von anderer und zwar roherer Hand. Der Stil des Bildes ist signifikativ illustrierend. Zeichnung und Malerei einfacher, aber nicht etwa im Sinne der Monumentalität, sondern roher. Die Zeichnung tritt in stärkeren Kontouren hervor. Das Auge und die Hand spricht fast allein. Die Hände sehr grofs und ganz plump. Der Mund ist durch zwei parallele schwarze und einen roten Strich angegeben. Die Faltung möglichst einfach. — Der Hintergrund tiefblau mit goldener Moosarabeske. Der Boden scheint mit roten Ziegelsteinen gepflastert zu sein.

Technik: Dünne kreidige Deckmalerei. — Die Blätter sind im alten Verzeichnis als spanische Arbeiten des 16. Jahrhdts. bezeichnet.

Südwestdeutsch. 2. Hälfte. 15. Jahrhundert.

Vergl. Katalog Nr. 310.

250. (Mm 126 kl. Fo.) Fragment eines Pergamentblattes aus einem Initiale mit Randschmuck, Initial A und 4linigen Neumen mit quadratischen Notenzeichen.

Gröfse der Initiale A etwa 70:60 mm. Die Initiale, rot in rot aus Rollblättern, gebildet ruht nicht auf begrenztem Felde. Die beiden inneren Felder sind in dem braunen goldglänzenden Tone bemalt und mit goldenen Stengelranken geschmückt. Die Ranken in der Art von Blatt 96.

Südwestdeutsch. 15. Jahrhundert. 2. Hälfte.

251. (Mm 20 kl. Fo.) Initiale L in rechteckigem profilierten Rahmen. (82:73 mm.) Dieser aus 8 Teilen abwechselnd rot und blau zusammengesetzt. Das Feld ist ausgespart und mit Goldzeichnung in geometrischer Anordnung ornamentiert. Der Buchstabe grün mit gelb gehöht. Blattfragment aus einem Psalterium mit 4linigen Neumen und rechtwinkligen Zeichen.

Die Goldzeichnung auf Pergament macht das beschädigte Blatt interessant.

Südwestdeutsch. 15. Jahrhundert. 2. Hälfte.

252. (Mm 19 kl. Fo.) Initiale A in quadratischem Rahmen (120:120) auf leuchtend rotem Grunde. Der Buchstabe blafs violett, der Rahmen grün. In der Initiale als Füllung hellviolettes Blattwerk. Auf dem Felde langlinige schwärzliche Moosarabesken. Aus einem Psalterium mit 4linigen Neumen und rechtwinkeligen Zeichen. Dünne Deckmalerei auf Pergament.

Südwestdeutsch. 15. Jahrhundert. 2. Hälfte.

253. (Mm 247, 248 kl. Fo.) Zwei Fragmente von Randverzierungen, vermutlich aus einem oberitalienischen Codex.

Der Randschmuck ist sehr breit angelegt und wird aus reichem, bunten, spitzzulaufenden Blattwerk, das meist einzelne einfache Spiralen oder Rosetten bildet, zusammengefügt, ohne zwar ein einziges Gefüge zu bilden aber doch ein dichtgedrängtes kompositionelles Ganze darzustellen. Oben scheint die Anordnung ganz eine symmetrische zu sein. Grofser guirlandenhaltender Engel in der Mitte. Auch sonst Figürliches. Sehr viele gleichmäfsig verteilte, schwarzkontourierte Goldflecken erweitern und beleben auf beiden Seiten die zwar farbenreiche aber schwer und gedrängt gedachte Randkomposition.

15. Jahrhundert. Veronesisch.

254. (Hs 17994.) Brevier mit Kalendar und einigen Rand- und Initialgeschmückten Seiten. (Blattgröfse 98:71.)

Bl. 13. Bildinitiale D(*omine labia mea*) Brustbild der Madonna mit dem segnenden Christusknaben. Bl. 65. Bildinitial D(*omine ne in furore tuo*) mit dem Kopf Davids. Blatt 85. Bildinitial D(*ilexi quoniam exaudiet dn̄s*) mit Totenschädel auf Wiese.

Bl. 114. Bildinitial D(*omine labia mea aperies*) Kreuz und Waffen Christi. Bl. 118. Bildinitiale D(*omine labia mea aperses*) mit Gott Vater, ein Buch in der Linken, die Rechte segnend erhoben.

Der Randschmuck verschiedenartig, teils im Geschmack niederländisch, sonst etwa wie Nr. 215 — nur entwickelter.

15. Jahrhundert. 2. Hälfte. Oberitalienisch.

255. (Mm 240 kl. Fo.) Randschmuck. Fragment, dem Pergament wie dem Stil nach italienischer Herkunft. Eine spiralen- und rosettenbildende Ranke, aus buntem Blattwerk gebildet, läuft auf blauem Grunde. Der Grund ist mit Sorgfalt gelb und schwarz umrahmt und er giebt durch die Regelmäfsigkeit der runden Ausbuchtungen, die breiten Verbindungen der Rosetten bezw. Spiralflächen recht eigentlich dem Randschmuck den Charakter.

15. Jahrhundert. 1. Hälfte. Oberitalien.

256. (Mm 203 gr. Fo.) Blatt aus einem Quadrate mit Bildinitiale J(*ste sanctus pro lege dei sui certavit usque ad mortem*). Vierlinige Neumen. Quadratische Notenzeichen.

Blattgröfse etwa 500:375. Höhe der Neumen 35. Sechs Neumen und Textzeilen. Kolumne 405:260 mm.

Die Initiale, als ornamentierter, in Blattwerk auslaufender Doppelstreifen gebildet, verschwindet durch deren Verwendung als Säule in dem hochoblongen Bilde, das sie umgiebt. Den Hintergrund des Bildes stellt ein breiter blauer, hochgestellter rechteckiger Streifen dar, der oben und unten ungleich durch das Blattwerk der Initiale J, auf den Längszeilen durch schwarze Kontour begrenzt wird. Die Komposition des Bildes überschreitet weit diesen Hintergrund.

Vor dem Pfeiler kniet ein jugendlicher blonder Heiliger. Er erhebt die Hände gnadeflehend auf und wendet sich zu den beiden hintereinander stehenden Kriegern um, die ihn beide mit der einen Hand am Halse packen, während beider Rechte das zum Hieb erhobene Schwert hält. Beide Krieger sind in weifser Rüstung, mit rotem bezw. grünem Brustkoller darüber, dargestellt. Die drei Köpfe dick und fleischig, die Lichter sind in feiner weifser Strichelung auf das braunrote Karnat gesetzt. Das Bild trägt ganz den Charakter einer entwickelten Kunst, wogegen der Hintergrund bezw. die pfeilerartige Initiale — das Kapitäl ist noch ein quallenartiges Blatt — und das Blattwerk etwa hundert Jahre älter zu sein scheinen.

Mitte des 15. Jahrhunderts. Oberitalienisch.

257. (Mm 215 gr. F.) Bildinitial F(*ranciscus ut in publicum cessat*). Der obere Teil des F bildet ein völlig geschlossenes Feld. — Beweinung des hl. Franziskus von seinen Brüdern. Der Heilige liegt auf einem

scharlachrotem gelbgesternten Bahrtuche. Zu Häupten des Heiligen ein Bischof.

Mit den Mm 213 und 214 (No. 40. 41.) landschaftlich verwandt, aber vom Anfang des 15. Jahrh. (Oberitalien).

258. (Hs. 22, 402.) Horarium mit Calendar, in schwarzer, blauer, grüner und goldner Schrift. Textanfang mit vollständiger Randeinfassung.

Bild: Verkündigung Mariae (beide knieend). Wappen: sitzender, die Vorderbeine erhebender Löwe (Blattgröfse 140:88 mm)

Der Textspiegel ist rechteckig von goldner Leiste eingefafst und der hier ansetzende Randschmuck nach aufsen ebenfalls rechteckig abgeschlossen. Der Grund blau.

Bandranken, die viele etwa gleichmäfsige Spiralen bilden, laufen bei möglichst regelmäfsiger Verteilung, häufig nebeneinander her, und bilden ein sehr leichtes und lebhaftes Ornamentfeld. Das Band ist vom Pergament ausgespart, ebenso die blattartigen Ansätze. Kleine Zwischenfelder sind rot, gold oder grün ausgemalt. — Leichte Deckmalerei ohne Untermalung.

15. Jahrhundert. Florentinisch.

259—261. (Mm 285, 286, 287 kl. F.) Drei Initialen P, G, Q schwerfarbigen und gedrängten Gepräges, teils mit Deckfarben gemalt, teils im rein zeichnerischen Stil, in einem Falle mit Aussparungen stark rechnend.

Aus einer liturgischen Handschrift vom Ende des 15. Jahrhdts. Italienischer Einflufs.

262. (Mm 263, 264 kl. F.) Zwei Initialen (D und E) rosafarben, dunkelrosa Rand, weifser Ornamentierung. Das Feld golden. Die inneren Felder kräftig blau mit sehr starkfarbiger Blume.

Italienisch. 15. Jahrhundert. Anfang.

263—265. (Mm 112—114 kl. F.) Drei Blatt aus einem kleinen Pergamentpsalterium (Gebetbuch) mit Randschmuck (auf goldenem oblongen Felde verstreute naturalistische Blumen). Die kleinen Initialen im Text goldig auf blauem oder rosa rechteckigem Felde.

Blattgröfse: 126 : 93 mm. Breite des Randes, oben 17, innen 12, aufsen 22. Sechzehn Textzeilen zwischen roter Lineatur. Auf dem äufseren Rande jeweils das oblonge goldene Schmuckfeld von gleicher Höhe des Textes. Etwa 18 mm breit.

Ornamentstil: zierlich und naturalistisch, bei anscheinend völlig freier Komposition, doch mit künstlerischer Überlegung im Raume verteilt. Der dünn gemalte Goldgrund des Randschmucks ist leicht und flach gedellt und feinkörnig im Material gedacht. Die darauf gemalten Blumen und Zweige scheinen lose aufzuliegen und werfen da und dort Schatten auf den goldenen Grund.

Technik: Ganz dünne Goldmalerei, darauf dünne Deckmalerei.

15. Jahrhundert. Zweite Hälfte. Niederländisch.

266. 267. (Mm 164, 165 kl. F.) Zwei Blatt aus einem kleinen lateinischen Gebetbuche wie vorige.

268. (Mm 231 kl. F.) Fragment einer Randleiste auf Pergament. Auf einem ganz dünn und ungleich bemaltem goldenen Streifen sind einzelne Blumenzweige und Pflanzen und Tiere (Erdbeer, Löwenmaul — Schmetterling und Schnecke) verstreut. Meist naturalistisch. Keine Deckmalerei. — Die Goldmalerei scheint mehr den Experimentator als den Könner zu zeigen.

Um 1500. Niederländischen Geschmacks. (Art des Elsner).

269. (Mm 116 kl. F.) Ausschnitt aus einer liturgischen Pergamenthandschrift mit vierlinigen Neumen (20 mm hoch, quadratische Notenzeichen). Die Initiale ist ausgeschnitten. Auf dem äufseren Rande ein oblonges Feld von zarter Goldmalerei, zum Teil mit naturalistischen Blumen bedeckt. Gut $^2/_3$ des Goldfeldes durch ein oblonges blaues Feld bedeckt, auf dem Rande in roter Schrift ein Spruch aus Math. XI: »*Inter natos mulierum non surrexit maior Johanne Babtista, qui autem minor est in Reg:*« In Unimalerei zeigt das innere Feld einen merkwürdigen Aufbau von Säulen. Das konstruktive Gefüge wird oben ganz vernachlässigt, so dafs das Ganze mehr einen dekorativen Eindruck macht.

Feine Goldmalerei, sonst Deckfarben.

Ende 15. Jahrh. Niederländischer Einflufs.

270. 271. (Mm 238. 239 kl. F.) Zwei Randschmuck-Fragmente Z. Das Gerippe als Wellenlinie von mittleren Ausdehnung. (Höhe der Welle etwa $^1/_4$ der Entfernung der Wellenberge). Am Stengel naturalistisches meist spitzes Blattwerk (Epheu, Herzblatt, gelapptes Blatt). Zierlich. Leicht. Der burgundischen Art des 14. Jahrhunderts folgend.

15. Jahrhundert. Anfang.

272. (Mm 249 kl. F.) Blatt mit Randschmuck und dem Bild der Verkündigung Mariae aus einem kleinen Kodex (Blattgröfse 155 : 112).

Das schmalumrandete oben ausgebogte Bildchen ist so seitlich nach oben auf das Blatt gesetzt, dafs für den Randschmuck oben fast kein Raum, aufsen nur ein schmaler Rand übrig bleibt, während der innere doppelt so breit wie dieser, der untere noch etwas breiter als der innere ist. Der Randschmuck in scheinbar ungezwungener Verteilung zeigt auf Pergamentgrund meist leichte, naturalistische Blumen ohne Zusammenhang, Hahn und Henne dazwischen. Der Grund ist durch kleine schwarze »f« artige Schnörkel und durch wenige auf Kreidegrund gemalte Goldfleckchen belebt.

Das Bild der Verkündigung Mariae zeigt einen, mit Freude an perspektivischen Aufgaben gemalten, Raum. Vor einem grofsen Wandbaldachin (roter, grofsmustriger Brokatstoff mit grünem Band ringsum) kniet Mariae. Sie neigt leicht den Kopf seitlich zurück und erhebt die Rechte, demütig abwehrend über ihrem umstrahlten

Haupte eine kleine Taube. Der Engel steht mit ausgebreiteten Flügeln neben ihr. Er hält das Szepter in der Rechten, in der Linken ein aufgerolltes Spruchband. Links eine offene Thür, die ins Freie führt. Rechts in einer Wandnische eine Lilie. Hinter Maria ein Stuhl.

Technik: Ganz dünne Malerei mit viel Gold für die belichteten Stellen. Auch die Zeichnung ist elegant und flüſsig. Die Faltenführung ist, abgesehen von dem eckigen Kleide des Engels, reich und weich.

Ende 15. Jahrhunderts. Trotz des niederländischen Geschmackes wohl deutsche Arbeit.

273. (Mm 259 kl. F.) Fragmentiertes Blatt mit reichem Randschmuck und einer Bildinitiale F(*ulgebunt iusti*).

Der Randschmuck umzieht völlig beide Kolumnen, schmückt also auch die Unterkolumne. Charakteristikum: Die haarfeine in gröſseren Spiralen gelegte Arabeske mit vielen kalligraphischen Verästelungen, goldenen und silbernen Blättern und überall verstreuten ganz kleinen kalligraphischen Schnörkeln. Nur an den Ecken und etwa in der Mitte der Ränder bunte, wenig verzweigte Blumenteile mit gefäſsartig stilisierten Kelchen, aus denen betende schwerbekleidete Engelsfiguren wachsen. Der Grund des Randes ist nicht untermalt und der Textspiegel ist nur nach den beiden Auſsenseiten durch einen breiten goldenen Strich vom Randschmuck abgegrenzt.

Die Initiale ist nur durch den Text als F zu erkennen. Das Gerippe zeigt blau in blau geometrische Ornamente. Der Buchstabe ist zu einem Quadrat, das den Bilderrahmen gibt, konstruiert. Das Bild zeigt eine groſse Versammlung stehender Heiliger.

Technik: Deckmalerei und Federzeichnung. Das Gold ist meist sehr pastos auf grauen Grund gelegt.

15. Jahrhundert, zweite Hälfte. Niederländische Art.

274. (Mm 71 kl. F.) Bildinitial C, gold auf schmutzig purpurnem, quadratischem Rahmen, oben Geburt Christi, unten Anbetung der heiligen drei Könige. Blattausschnitt aus einem Pergamentmissale mit vierlinigen Neumen und quadratischen Notenzeichen. Neumenhöhe 21 mm, Initialgröſse 130 : 145 mm.

Im oberen völlig blauen Felde kniet in der Mitte Maria vor dem, ohne jede Unterlage, im Blauen liegenden nackten Kinde, das ganz von Strahlen umgeben ist, während Maria einen geschlossenen Nimbus hat. Maria hat ein rosa Kleid an mit weiſsem, langem Mantel. Hinter dem Kopfe des Christuskindes kniet Josef, im roten Mantel mit weiſsverbrämten Ärmelschlitzen. Hinter Maria stehen Ochs und Esel wie auf der Weide. Hinten eine Hütte aus Stäben, zum Teil mit Stroh bedeckt.

Unten: Die Anbetung der heiligen drei Könige. Maria thront rechts, sie hat das stehende Christkind auf dem Schofs. Ein alter gekrönter König kniet vor dem majestätischen Christkind und bietet ihm ein Kästchen oder Buch dar. Dahinter seitlich steht ein etwas jüngerer, blondbärtiger, gekrönter König mit einem aufstellbaren Trinkhorn. Mit dem freien Arm weist er in die Ferne zum Christkind hin. Der dritte König, in rotem und weifsem

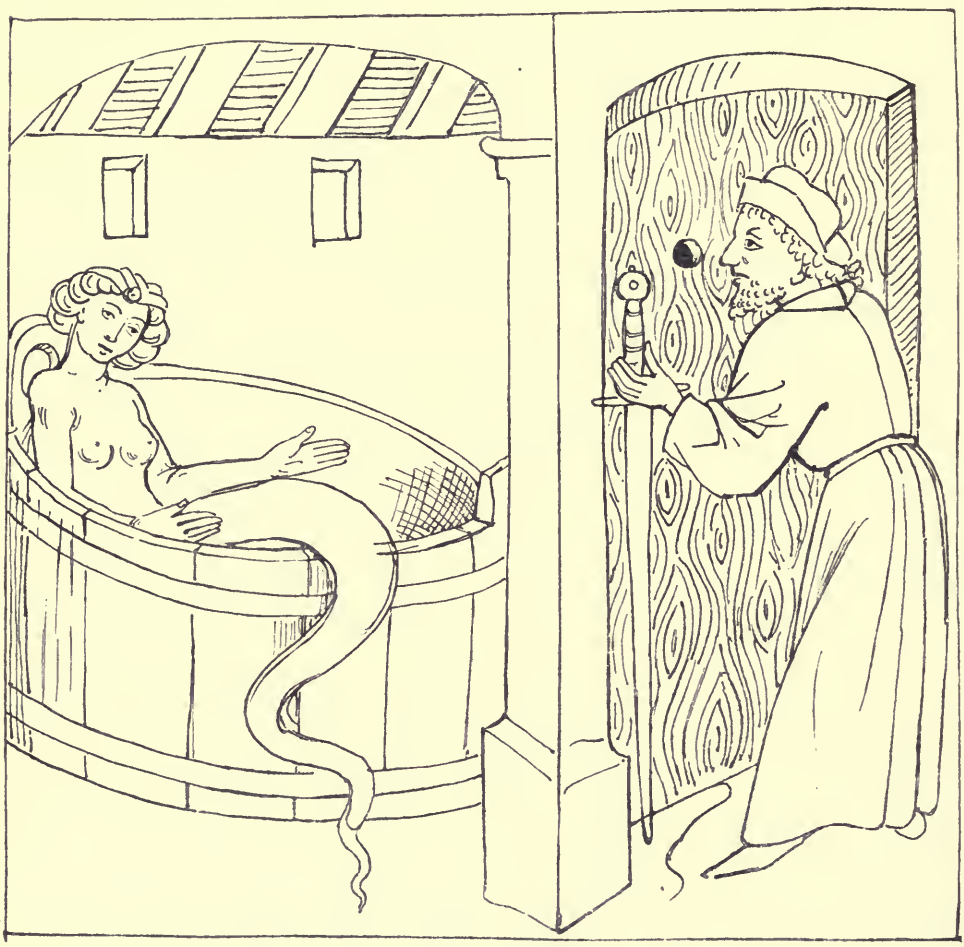


Abb. 12. (Kat.-Nr. 127.)

Wams, dreht dem Beschauer den Rücken zu und scheint überlegend in der Ferne etwas zu suchen.

Beide Darstellungen weichen von den meisten typischen Bildern dieses Gegenstandes etwas ab. Die Komposition ist weit und ursprünglich. Alles andere als die Figuren ist nebensächlich behandelt. Das Gras ist mit dunkelgrünen Strichen auf dem blauen Grunde des Bildes nur hie und da flüchtig angedeutet.

Technik: Deckmalerei, die weifsen Lichter dicht und keck aufgesetzt. Das Gold dagegen ist nur ganz dünn gemalt, nicht aufgelegt.

Ornamentation. Goldene Moosarabesken auf dem schmutzigen Purpurgrund. Hinter diesem Rahmen auf dem Rande einige vielfarbige zur offenen Spirale zusammengelegte Blätter.

Originelle Arbeit. Mitte 15. Jahrhundert. Südostdeutsch.

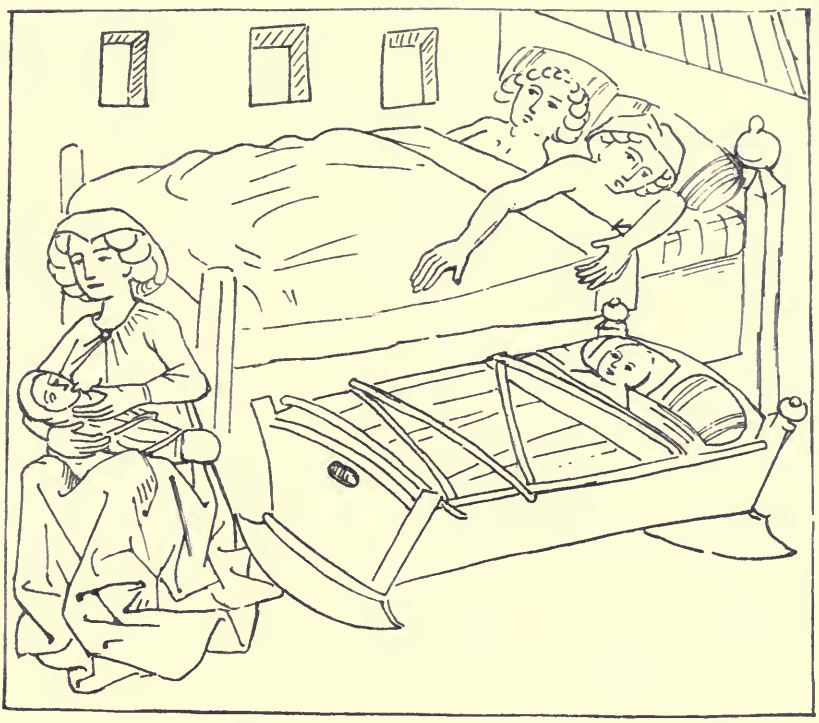


Abb. 13. (Kat.-Nr. 276.)

275. (Mm 72 kl. F.) Bildinitiale A, blau in blau, auf goldenem Grunde in rotem Rahmen. Gröfse des Rahmens 173 : 118. Teil aus einem Pergamentmissale mit vierlinigen Neumen, deren Notenzeichen quadratisch. Höhe der Neumen 30 mm. Gleich hoch etwa die Textspatien. Im unteren Felde des A knieen rechts Nonnen, links Mönche; im oberen Felde die Halbfigur Gott Vater segnend, in der linken Hand die Weltkugel haltend. Rechts und links von ihm ein adorierender Engel.

Charakteristisch für den Miniator ist nichts so wie die Zeichnung bezw. Malerei des Gesichts. Bei den Nonnen sind die Augen völlig punktartig, um den schwarzen Punkt noch ein rotes Häkchen. Ebenso ist das Nasenende und ganz ähnlich der Mund nur

durch einen schwarzen und roten Punkt angegeben. Etwas erweitert ist die Zeichnung der mit Brauen überdeckten Augen der Mönche. Die Gesichter sind garnicht modelliert, die Zeichnung der Hände ist steif; sehr einfach und ruhig in Faltung und Farbe sind aber die blauen oder schwarzen oder violetten Gewänder.

Das obere Bild hat sehr gelitten. In dem Buchstabengerippe — blau in blau — ein grofses in den Raum hineinkomponiertes Rollblattmotiv mit scharfgezackten Lappen. An den Enden das gotische Krabbenblatt sehr schmal und viel verschlungen, grün und gelbbraun.

Technik. Deckmalerei. Gold dünn auf rotem Grund gemalt.

15. Jahrhundert, zweite Hälfte. Südostdeutsch.

276. (Hs 4028.) Melusina. Papierhandschrift. 96 Blätter in Fo. mit 65 gemalten Federzeichnungen. 1468 geschrieben. Vergl. Bragur IV, 2, 176. Gräfse II, 3, 385.

Abbildungen und Besprechung cf. A. Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. Folge, 29. Bd. 1882. Sp. 355 ff.

Südwestdeutsch. 1468. Abb. Nr. 12 u. 13 S. 114 u. 115.

277. (Hs 973.) Der trojanische Krieg. Papierhandschrift in kl. Fo. mit 42 bemalten Federzeichnungen.

Vergl. Essenwein, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. 27. Bd. 1880. Nr. 2.

15. Jahrhundert, erste Hälfte. Südwestdeutsch.

278. (Mm 14 kl. F.) Fragment aus einer auf Pergament gemalten gröfseren Miniatur »Der Wurzel Jesse's«. 64 mm hoch, 100 mm breit.

Bemerkungen zu der Abbildung: Der alte Jsai mit langem, weifsem Bart und Haupthaar. Grofses blaues Übergewand, unten eine Bordüre in gold mit eingesetzten bunten Edelsteinen. Das Gewand des Bischofs reich mit Edelsteinen besetzt. Links neben dem Jsai ein blondbärtiger Mann, im braunen faltigen Gürtelrock. Links von Jeremias ein rotbärtiger stehender Mann im grünen Faltenrock mit blauem Mantel.

Die Figuren sehr fein und weich gemalt, ebenso sind die blassen Köpfe modelliert. Die Faltung ist sehr gradlinig und spitzwinklig. Die Freude an dem Licht der Falten frägt nicht nach wirklicher Motivierung. Die Augäpfel sind klein, die Pupillen scharf und stechend schwarz. Die Hände sind gleichgiltig behandelt, in schwierigen Stellungen ganz verkrüppelt.

Technik. Deckmalerei auf Pergament, sehr feiner Auftrag. Das Gold ist unterlegt. Der pergamentfarbige Hintergrund ist gemalt und auch sonst ist nichts ausgespart. Sehr virtuos sind die Edelsteine gemalt, von merkwürdig plastischer Wirkung, sind sie doch sehr sparsam im Farbenauftrag.

Nach L. Kämmerer in der Art des Meisters der Spielkarten. Sehr beachtenswertes Blatt. Cf. Abb. Tafel XI.

Abb. 14. (Kat.-Nr. 279.)

279. (Hs 998.) Konrad von Würzburg, Trojanischer Krieg. Papierhandschrift (Gröfse 410:285 mm) mit vielen lavierten Federzeichnungen.

Vergl. Essenwein im Anzeiger f. Kunde d. D. Vorzeit. N. F. 27. Bd. 1880. Nr. 2 und Bredt in Mitteilungen a. d. G. N. M. 1901.

Mittelrheinisch. (Text niedersächsisch). 1441.

Cf. Abb. 14 S. 117.

280. (Hs 7116.) Fragment einer Pergamenthandschrift, den Franziskanerorden betreffend. Mit einigen Abbildungen: Die Päpste Innocenz III., Honorius III. und Gregor IX, h. Franziskus mit zwei Minoriten, h. Klara und h. Elisabeth.

15. Jahrhundert. Erste Hälfte.

281. (Mm 67 kl. Fo.) Randabschnitt eines Pergamentblattes mit 3 durch Blattwerk medaillonartig umschlofsenen Bildchen. Weihe und Zubereitung der Osterspeisen. Blattgröfse 400:70 mm. Das Blatt dürfte 26 Zeilen Text ohne Noten zwischen roter Liniatur enthalten. Spatiumhöhe 345 mm.

Bildstil: Mit wenig drastisch erfafsten, fast karrikiert dargestellten Figuren, die sich meist recht leuchtend vom sattblauen Himmel und dem schwarzen, hochhorizontischen Erdboden abheben, wird der Vorgang des Weihens des Bratens und Röstens ungemein einfach und lebensvoll erzählt. Die Figuren sind kurz und knochig, ausgezeichnet ist Malerei und Zeichnung der Köpfe. Vorzüglich sind die lebensvollen Bewegungen erfafst, was von dem gleichgiltig im Rituale betenden, in lethargischer Ruhe celebrierendem Geistlichen ebenso wie von dem in die Töpfe guckenden Bauer gilt, der sich die Hand vor's Gesicht hält, um sich vor der vom Feuer aufsteigenden heifsen Luft zu schützen. Es wäre sehr zu wünschen von diesem Miniator noch andere Arbeiten zu finden.

Technik. Der Farbenauftrag dünn aber spröde. Nur das Blau des Himmels und das auf Kreidegrund gelegte glänzende Gold ist pastos aufgelegt. Von der fehlenden Initiale geht eine Blattranke aus, die sich in drei geschlofsene Kreisen um die Bilder legt, oben und unten in Wellenlinien den Rand etwas bedeckt.

Farben: in den Bildern tiefblaue Luft, schwarze Erde, ein mattes Grün und ein feuriges Rot neben weichem Weifs. Das Akanthusblatt in hellrosa, mattgrün und glanzgold.

Cf. Essenwein in Mitteilungen aus dem Germ. Nat.-Museum I. Bd. 1884. Sp. 271. Cf. Abb. Nr. 15 S. 119.

1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Böhmisch.

282. (Mm 360, 361 kl. Fo.) Zwei leere Blätter aus einer Handschrift mit je einem selbständigen Bild.

360: Christus in der Mandorla thronend auf zwei Regenbögen. Aufserhalb der Mandorla die Brustbilder und Köpfe der weifsgekleideten und gekrönten Kirchenväter.

Hintergrund blau. Christus mit schwarzem Haar und Bart in blafsrotem Mantel hält den Reichsapfel in der Rechten, die Fahne in der, läfsig auf dem Schofs liegenden, Linken. Beide Füfse bis zu den Wundmalen sichtbar. Das kleine Lamm schreitet auf dem als Thron dienenden Regenbogen auf Christus zu, dessen Mantel es berührt, während es zu Christus aufblickt.

Die 24 Kirchenväter sind ziemlich gleichmäfsig in dem Raume verteilt. In der obersten Reihe 7, in der untersten 6. Die Köpfe alle sehr breit, alle haben starkes und langes Haupt- und Barthaar. Einige haben auffallende »Judennasen«. Das Haar grau oder weifs, blond oder braun. Die kleinen, runden Augen stehen meist weit auseinander, die Stirnen hoch. Der Mund tritt überall aus dem Bart sehr hervor und

Abb. 15 (Kat.-Nr. 281.)

zeigt meist die Zähne. Die gekrönten Väter scheinen im Gespräch gedacht zu sein. Die schlanken, aber wie roh aus dem Holz geschnittenen, Hände Einzelner machen deutlich einen Gestus der Rede, oder sie befassen den, die Mandorla bildenden Regenbogen. — Der Kopf Christi ist mit gröfserer Sorgfalt gezeichnet und gemalt, die Stirn ist ganz besonders grofs und hoch gewölbt, im übrigen sind die Merkmale dieses Gesichtstypus die gleichen wie die der Kirchenväter.

Alles ist mehr gemalt als gezeichnet, die Zeichnung gilt mehr als Korrektiv der Malerei.

Dünne Deckmalerei, das Gold aber ist auf roten Grund nur flüchtig getupft.

361. St. Johannes auf Patmos.

Johannes kniet im Vordergrunde einer grofsen Landschaft. Im Vordergrund eine Wiese mit ganz natürlich angedeuteten Gräsern. Weiter verschiedene oben abgeplattete Felsen von rein mittelalterlichem Stil. Naturalistischer sind die Bäume, die Stämme wie die Kronen, gemalt, nur die Gruppen der Bäume etwas schematisch vor dem schwarzen Schatten der Felsen aufgestellt. Hinten auf dem Felsen Gebäude mit Türmen. Die Luft im Hintergrund sattblau.

Dünne Malerei, die nur zum Teile deckt, einige Felsen sind sehr geschickt vom Pergament ausgespart und die Schatten bezw. die Modellierung nur leicht laviert. — Gröfse der Blätter etwa 295 : 205 der Bilder etwa 210 : 160. Beide Bilder sind durch einen roten Streifen rechteckig begrenzt. —

1. Hälfte 15. Jahrhundert. Nürnberg.

283. (Mm 125 gr. Fo.) Blatt aus einem Pergament Missale mit grofsem Bild Christus am Kreuz und 4linigen Neumen (mit übers Eck gestellten rechteckigen auch hakenartigen Notenzeichen).

Blattgröfse 453 : 315. Bildgröfse (siehe Bildstil) 284 : 200. Noten und Text in 2 Kolumnen verteilt. Kolumnenhöhe 300, Breite 85 mm. Breite des Randes: innen 32, oben 50, aufsen 85, unten 95 bezw. 120 mm. Interkolumne 27 mm.

Bildstil. Das eigentliche Bild ist rechteckig durch einen grünen Streifen eingerahmt. Jedoch überschneidet der Kreuzesstamm den Rahmen weit und endet erst auf einem, auf den Pergamentrand gemalten schwarzen Haufen. Der Hintergrund des Bildes war ursprünglich feuerrot gemalt und mit goldenen Linienarabesken verziert. Später ist dieser Grund tiefblau übermalt und, der Vorliebe für Unimalerei entsprechend, mit einem hellblauen Arabeskenmuster geschmückt worden. Die Zeichnung herrscht vor, obwohl schwere Konturen fehlen und der Miniator fast nur oder doch sehr gern den Pinsel benutzte. Die Gesichter

wirken vielleicht gerade hierdurch roh, denn die Zeichnung ist fast zur Karrikatur geworden. Die Figuren sind recht lang — etwa 8 Kopflängen — Christus am Kreuz ist völlig abgemagert. Teils ist der gelblich grüne Akt gut beobachtet, aber die Arbeit ist ganz ungleich und im allgemeinen ist die Modellierung hölzern und sogar störend. Die Falten der Gewänder scheinen nach Holzstatuen gemalt zu sein, so rundlich und »hölzern« sind sie ausgekehlt. Die langen Finger haben dadurch, dafs die Glieder kaum oder gar nicht angegeben sind, etwas krallenartiges, Die Nimben sind ungewöhnlich grofs, die kleinen Prägungen (kleine konzentrische Punktgruppen) mildern nur ganz gering das schwerlastende dieser Goldflecken. Auf dem Rande des Blattes kniet, anbetend zu Christus gewendet, ein Abt. Rechts neben dem Kreuzesstamm, auf dem Rande, ein Wappen der Familie Hölzel. (Zwei schwarze sich kreuzende Äste auf goldenem Felde) links unten neben dem Kreuzesende ist ein auf blauem Grunde gemaltes Wappen aufgeklebt. — Nach einer rückseitig angeklebten Mitteilung des einstigen Besitzers (Oberleutnant Zenker) ist es das »der Ruekhofer von der Höll, eines abgestorbenen Patriziergeschlechts von Regensburg. Hilprant Ruekhofer war Abt zu St. Emmeran daselbst, sonach wäre das Missal aus diesem Kloster.«

Dieser Annahme widerspricht der ganze Stil der Miniatur. Charakteristisch für Nürnberger Arbeiten ist die Technik bezw. die Farbe eines bräunlichen goldenen Tones bei Kleidern. Johannes und Maria tragen ein Gewand, das bräunlichgelb untermalt ist, dann mit Goldbronze übergangen worden zu sein scheint. Durch Verreibung (mit Ölfarbe) dieses dünnen Goldauftrags ist schliefslich nur ein leichter, sehr weich wirkender Goldschimmer zurückgeblieben. Es scheint diese Technik und die aus ihr hervorgehende Farbenwirkung eine für Nürnbergs Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts charakteristische zu sein, und den feinen Goldton, den gegen Ende des 15. Jahrhunderts Jacob Elsner direkt auf das Pergament zu setzen wufste, dürfte diese so gern geübte ältere Technik vorbereitet haben.

15. Jahrhundert. 1. Hälfte. Nürnberg.

284. 285. (Mm 74. 76 kl. F.) Zwei Bildinitialen auf rechteckigem aufgelegtem Goldgrund. Aus einer Pergamenthandschrift (Gebetbuch ohne Noten?). Gröfse des goldenen Feldes etwa 50 oder 60 : 60 mm. Auf den Rückseiten läuft der Text in 12—13 mm hohen roten Zeilen.

Die Farben dieser zierlichen Initialen und Initialbilder sind sehr zart und von malerischer, weicher Eleganz.

Initial S mit Darbringung Christi im Tempel — siehe Besprechung unter (286, Mm 69). Das dort Gesagte gilt für Technik, Art etc. der beiden andern Initialbildchen.

No. 76. Bildinitial D (rosa in rosa auf goldenem Felde, Hintergrund des Bildes tiefblau). Halbfigur Christi umstrahlt und mit Kopfnimbus. Christus hat die Hände mit den Wundenmalen auf der Brust übereinandergelegt. Der ganze Leib mit kleinen Blutfleckchen bedeckt. Grüner Kranz auf dem braunen Haar. Das Gesicht von wirklich schmerzlichem, leise klagendem Ausdruck.

No. 74. Bildinitial A, blafsgrün in grün, auf goldenem Felde. Ein heiliger Bischof kniet auf einem Betstuhl in einem rotgepflasterten, gewölbten Raume, der von einem runden schlanken Pfeiler gestützt wird. Über dem Bischof drei Köpfe im Profil, alle umstrahlt, ein grofser Strahl von jedem ausgehend, vereinigt sich in einen Pfeil, dessen Spitze in der Brust des Bischofs sitzt. Der Bischof erhebt die rechte Hand wie segnend.

Der Kopf und das weifse Gewand äufserst zart und weich modelliert. Die Hand etwas verzeichnet aber durchaus nicht störend.

286. (Mm 69 kl. F.) Bildinitiale S auf goldenem quadratischem, nicht konturiertem Felde, mit der Darbringung Christi im Tempel. Ausschnitt aus einer Pergamenthandschrift — auf der Rückseite zwischen roter Linierung Text.

Bildstil. Rechts und links die unregelmäfsige, etwa ovale, Bildfläche abschliefsend reicht der greise Simeon der Maria den auf dem Altar stehenden Christusknaben. So wird der Bildraum, dessen Vertiefungsillusion kaum versucht ist, angedeutet. Die Bewegungen der drei Figuren sind weich und bedeutungsvoll. Dem entspricht die ruhige langlinige Faltengebung. Das ganze Bild zartfarbig. Die Figuren mittelgrofs; die feinen Köpfe sind farbig trefflich modelliert.

Technik und Farben dünne Deckmalerei. Hindergrund schwarzbraun. Das Glanzgold auf rosa Grund gelegt. Die Initiale (verschlungene Bänder in Blätter auslaufend) in Unimalerei grün.

Nürnbergisch unter böhmisch-burgundischem Einflufs.

Erste Hälfte. 15. Jahrh. Feine Arbeit. Cf. Nr. 284. 285.

287. (Mm 119 kl. F.) Bildinitial E mit Christus als Weltenrichter auf drei Regenbogen in zweistreifigem rechteckigem Rahmen. In den Ecken des Feldes oben rechts und links ein posaunenblasender Engel. Unten rechts und links erheben sich aus roten Steinsarkophagen zwei betende nackte Gestalten.

Zustand: Pergament-Titelblatt aus einem Schöffenbuche. Gröfse des Blattes: 265 : 215 mm. Alle Ränder gleich breit. Der Text beginnt: (E)s ist mit reht unt guter gewonheit von alter her kommen | daz man alle iar zů san Walpurg messe | vor oder

hinnach | so man den Newenrat setzen wil | so sol man gebietem dem Rat | den Schepfen un den benanden allen zů ainander etc. etc.

Bildstil: allegorisch repräsentativ, mehr malerisch als zeichnerisch, aber doch von stark silhouettenhafter Wirkung.

Figürliches: Nur die Figur Christi ist etwas sorgfältiger ausgeführt. Die Arme ganz hölzern, auffallend nur die rundliche Parallelschraffirung. Die Hände steif, breit und kurz, die Füfse faltig und adrig, nicht schlecht gesehen. Christus ist umhüllt von einen roten goldgelbgesäumten Mantel, der den Oberkörper vorn und die Unterarme frei läfst. Der Oberkörper sehr lang. Die Faltung des Mantels, wie die eines Sammetstoffs, gut und natürlich. Wie alles Fleisch so ist auch das Gesicht mit den schwarzbraunen Locken durch weifse Schraffierung gehöht.

Technik. Deckfarben auf Pergament. Nur das vielverwendete Gold ist leicht hingestrichen, rauh und rötlich auf dem Grund. Das Blau ist tief und pastos, der purpurne Grund hat blaues und gelbes Ornament. Rand grün und gold.

Ornamentstil: Grofsflächige Wirkung. Der Rahmen aus zwei Streifen, grün und gold mit verschiedenen Konturen, gebildet. Nur ein eigentliches Ornament: auf dem Purpurgrund läuft von unten aus eine gelbe Wellenlinie, an die sich C-linienartige Zweige mit vergifsmeinnichtartigen Blumen lose ansetzen.

Nürnbergisch, jedenfalls fränkisch.

Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Aufschriften auf den beiden Sargdeckeln in schwarzer Schrift sind jedenfalls gefälscht und moderne Zutat. Aus dem 13. Jahrhundert ist das Blatt keinesfalls und der Name Lienhard ist plumpe Willkür des Verkäufers.

288. (Mm 51 kl. Fo.) Bild der h. Veronika das Schweifstuch Christi vor sich ausgebreitet haltend (Typus des lebenden Bildes). Mit Umschrift »*Ave facies omnipotentis introno iudicis sedentis Ob reverenciam.*« Die Schrift läuft um das Bild herum zwischen zwei schwarzen breiten Doppellinien. Unten ist der sonst von der Schrift eingesparte Rahmen mit Gold gedeckt und in der Mitte durch ein aufgelegtes grofses ausgespartes Medaillon mit dem roten Monogramm Christi.

Gröfse des Bildes 180:125 mm. Das Bild scheint zum Aufkleben bestimmt gewesen zu sein. Der Hintergrund des Bildes ist purpurrot. Als Ornament sind je 3 weifse Pünktchen in einer Gruppe etwa regelmäfsig verteilt. Unten ein grüner Bodenstreifen mit weifsen runden Blumen. Die h. Veronika in grünem Kleide mit einem die Schulter und das Haupt bedeckenden blauen Kopftuche, das innen rot ist.

Das weit ausgespannte sog. Schweifstuch nimmt den gröfsten Teil des Bildes ein und bildet jedenfalls die Hauptsache der Darstellung. Das Gesicht tiefgrau, fast schwarz. Das Haupthaar und der dreigeteilte Bart tiefschwarz. Die Augen geöffnet, etwas nach links sehend. Grofser runder Nimbus mit goldenem Kreuz und weifsen Strahlen.

Gesicht und Hände der Veronika sind äufserst roh und eckig gezeichnet — absichtlich archaisch und primitiv, dagegen dürfte der Christuskopf gemalt und gezeichnet sein. Der Kopf ist nur wie eine etwa ovale durchgewölbte, nach allen Seiten gleichmäfsig abfallende Fläche modelliert: Das tiefe Grau wird allmählich gegen das, das ganze Gesicht umrahmende Haar, immer dunkler. — Sonst nur Striche für die Zeichnung. Die Lichter mit weifsen Strichen. — Das Bild dürfte in einer Fabrik für Gebetsbilder hergestellt worden sein und erinnert aufs erste an einen ganz rohen kolorierten Holzschnitt.

Technik: Deckmalerei mit ausgespartem Pergament.

Nürnbergisch. Mitte 15. Jahrhundert.

289—292. (Mm 63—66 kl. Fo.) Vier Bilder aus der Passion Christi, Verrat Christi, Christus vor Pilatus, Christi Verspottung, die drei Frauen am Grabe. Pergamentblätter 180:120 mm. Auf der Rückseite Text: Deutsche biblische Geschichte.

Bildstil: Immer in möglichst weiter Landschaft wird im Vordergrunde mit sehr zusammengedrängten Figuren, die in der Geste und Bewegung steif, äufserst lehhaft in physiognomischer Weise erfafst sind, der Hergang der Handlung erzählt. — Obwohl die Figuren mehr gemalt als gezeichnet sind, jedenfalls deren äufsere Konturen nicht stark sind, heben sich die Figuren sehr silhouettenartig von der Landschaft bezw. dem Hintergrunde ab.

Komposition: Die äufsersten Figuren rechts und links meist vom Rahmen überschnitten, so die Erweiterung der Bilder angedeutet, wie die Tiefe durch die Landschaft.

Figürliches: Gröfse normal, die Köpfe etwas schwer und auffallend modelliert. Sichtbare Beine sehr knochig und mager. Die Hände meist sehr mifslungen, obwohl der Maler sich doch schwierigere Stellungen angeschaut zu haben scheint. Die Falten sind reich, immer kleinlich behandelt, ob gradlinig oder weich. Das Karnat ist rosig, Lichter nie aufgesetzt, aber zwischen den schwarzkonturierten Lidern tritt der weifse Augapfel leuchtend hervor. Die Farben der Gewänder nie rein und schön, sondern flau und fleckig.

Landschaft: Auffallend zarte Tönung, die mit der Entfernung an Zartheit zunimmt. Auch Gröfsenverhältnisse und Linien unterstützen gut die Illusion des Raumes. Die Scheidung in die

3 Farbentöne ist unmerklich. Im Mittelgrunde meist sich überschneidende Hügel, hinten Wasser und vom Dunst umhüllte grofse Bauten und Berge. Kleine Figuren meist zu schwarz in den Hintergrund gesetzt. Die Baumkronen gelblich dunkel grün, die belichteten Blätter als hellgrüne Tupfen aufgesetzt. Einzelheiten auf Gras und Boden fehlen meist.

Technik: Dünner Farbenauftrag. Das Gold ebenfalls nur dünn aufgelegt. Silber oder Bismuth ganz schwarz geworden und wie das Gold viel abgebröckelt.

Nach dem Text auf der Rückseite ist der Pergamentcodex in Oberdeutschland geschrieben. Der Miniator hat gute Vorbilder gesehen, ist aber roh und unbeholfen in Zeichnung und Technik.

Fränkisch. 2. Hälfte 15. Jahrhundert.

293. (Mm 44 kl. Fo.) Bild auf Leinwand.

Brustbild des dornengekrönten Christus, die Wundenmale in den Innenflächen seiner Hand dem Beschauer zeigend. Gröfse 80:62 mm. Ausschnitt aus einem auf Leinwand mit Tempera gemalten Bilde.

Der breite Kopf wenig spitz zulaufend. Die Augenhöhlen oben stark beschattet, das obere Lid belichtet. Die Nase sehr lang und derb mit schmalen Nasenflügeln. Die Unterlippe fleischig, der Bart nur flaumartig, dunkel das Kinn bedeckend. Die Hände fleischig und normal. Der Rock Christi braun ohne alle Modellierung und Zeichnung. Das Haupthaar lang und schwarz ohne alle Zeichnung. Die Dornenkrone gelb, fast bandartig, das herabtropfende Blut von gleicher rotbräunlicher Farbe wie die Strahlen hinter Christi Haupt. Der Hintergrund tiefblau, von braunem Mauerwerk eines schmalen Tores eingefafst.

Gute Arbeit. Das fehlerlose Leinengewebe läfst jedoch Fälschung oder Kopie vermuten.

Nürnberg. Um 1500.

294. (Mm 61 kl. Fo.) Rechteckiges Dedikationsbild. Auf getäfeltem Boden steht Christus, die Wundenmale zeigend. 5 Engel fangen das Blut auf. Rechts und links von Christus je ein Heiliger im Mönchsgewand einen Bischofsstab haltend. Der rechts hält einen Blumentopf, der links ein Buch. Das Gewand braun bezw. rot.

Unten, kleiner, eine Gruppe singender Mönche in schwarzen Kutten, rechts ein knieender Bischof und ein Abt stehend. Vom Bischof aus geht ein Spruchband bis zur Hüfte Christi. Lesbar steht darauf »*miserere mei deus* . . . . .«

Hintergrund gold, von mattem Glanze, rot unterlegt. Der Rahmen grün. Ornamentmotiv: ein um einen Stab sich schlingendes breites Band.

Technik: Ziemlich starker Farbenauftrag, aber völlig gleichmäfsig verrieben. Das Gold viel abgeblättert. Das Bild ist geschickt aber handwerksmäfsig gemalt und gezeichnet. Die Malerei spricht mehr als die Zeichnung.

Gröfse: 150:124. Fränkisch, vielleicht Nürnbergisch.

Ende 15. Jahrhundert.

295. (Mm 152 kl. Fo.) Titelblatt aus einer Nürnberger Ordo-Missalis mit dem Bilde des St. Sebaldus, von wappenhaltenden Engeln umgeben. Unten knieen Paul Volkmair und Sebaldus Schreyer. Unter dem Bilde fünfzeiliger Text. Auf der Rückseite ein kolorierter Holzschnitt Christus am Kreuze, darunter Johannes und Maria.

Blattgröfse 291:183. Gröfse des Stifterbildes 206:182. — Gröfse des Holzschnittes bezw. des Holzstockes 290:181 mm.

Unter dem Bilde steht zwischen roter Lineatur: »*Anno M°CCC°LXXXX°. Redempcionis | humane salutis. Quo dus paulus volkmair | tutor. Et Sebaldus Schreyer edilis Scti Se | baldi ecclie erat. Is liber qui sacraru missar | ceremonias ptractare docet: bonis et ope pa | troni gloriosi qz pientissime sacratus com | patus: et deo optimo maximo duce finitus.*«

Das Bild ist rechteckig von flachem, grünem Rahmen eingefafst. Der Hintergrund des Bildes ist gleichmäfsig blau. Die Spiralranken licht eingeritzt. Die Darstellung St. Sebalds ist eine ganz ähnliche wie auf dem Titelholzschnitt zum Nürnberger Druck: Reformation von 1479. Über dem kurzen rosa Rock hat er einen schwarzen violletten, innen grünen Mantel geworfen. Im Vordergrunde kniet links P. Volkmair, rechts S. Schreyer, beide im schwarzen, mit braunen pelzbesetzten Ratsherrnkostümen; hinter jedem das Wappen desselben.

Der eine Engel hält ein blaues Wappen mit gelben burgundischen Lilien, der andere ein gelbes Wappen mit drei blauen Parteln (Frankreich und Hohenstaufen).

Direktor Dr. v. Bezold machte mich auf die Ähnlichkeit dieses Bildes mit dem St. Sebaldus Altar in Schw. Gmünd aufmerksam.

Technik: Deckmalerei. Der Holzschnitt ist meist laviert, der Hintergrund nur ist rot unterlegt und gold bemalt.

Der Holzschnitt: Christus am Kreuz dürfte durch gewisse auffallende Nebensächlichkeiten am leichtesten zu kennzeichnen sein. Der flache Horizont geht etwa bis zur Schulterhöhe von Maria und Johannes hinauf, d. h. er deckt beinahe $^4/_5$ des Bildes. Der Boden ist vorn um Marias Füfse herum in unzusammenhängenden parallelen, im Halbkreis konzentrisch angelegten Stricheln schraffiert. Die wenigen auf dem flachen Boden verteilten Steine sind merkwürdig regelmäfsig gruppiert. Dicht hinter den Füfsen der Maria liegt rechts und links ein Stein und

in gleicher Höhe mit diesen liegt wieder rechts von Johannes ein Stein. Die übrigen Steine und Knochenreste liegen ganz vorn etwa in einer Linie und fast symmetrisch verteilt.

Nürnberg. Nach 1490. Cf. Abb. Nr. 16 S. 127.

296. (Hs 2107 b.) Haggadah-Handschrift mit vielen meist ausgesparten Zeichnungen (275 : 190).

Nach D. H. Müller und H. v. Schlosser, sicher in Deutschland, vermutlich in Mitteldeutschland, vielleicht in den Rheingegenden 1492 entstanden.

Abb. 16. (Kat.-Nr. 295.)

Cf. ausführliche Beschreibung und Kritik mit Abbildungen in D. H. Müller und H. v. Schlosser, Die Haggadah von Sarajewo. Wien 1898.

297. (Hs 7121.) Haggadah-Handschrift. (250 : 175 mm). Mit vielen Genredarstellungen.

Nach D. H. Müller und F. v. Schlofser von einem Juden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt.

Cf. Müller und v. Schlosser, Die Haggadah von Sarajewo. Wien 1898 und Anz. f. K. d. D. Vorzeit 1856 Sp. 333.

298. (Mm 55 kl. Fo.) 54. Bild: Mariä Verkündigung. Der Engel knieend mit hocherhobener Rechter, Maria stehend sich zum Engel um-

schauend. Oben Gott Vater segnend die Rechte ausstreckend. Eine Lilie in Vase zwischen Maria und dem Engel.

55. Bild: Christus am Kreuz. Unterm Kreuz l. Johannes Maria haltend, r. 2 Hohe Priester.

Kopien nach Bildern im burgundischen Geschmack vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

299. (Mm 15 kl. Fo.) H. Agathe m. Zange und Palmzweig in einer flachen baumlosen Landschaft stehend.

Blatt aus einem kleinen niederdeutschen Pergamentgebetbüchlein. Blattgröfse 95:68 mm. Bildgröfse 80:55 mm. Auf der Rückseite Text eines Gebets.

Das Bild ist rechteckig von feuerrotem, goldenem und weissem Streifen und einer Kontour eingefafst. Der kleine bucklige grüne Landstreifen ist durch gelbe unregelmäfsige Wegstreifen belebt. Die Luft ist bis auf einen kleinen Teil, der von ungleichstarken blauen Streifen bedeckt ist, ausgespart.

Die Figur, ein wenig seitlich gestellt, bildet ganz schwache S-Linie. Der Unterleib wirkt durch den vorn etwas gerafften, feuerroten Rock dick. Die Verhältnisse vorn ganz normal. Das Köpfchen kinderartig rundlich. Das Haar hebt sich flachsartig, sehr licht von dem aufgelegten goldenen Nimbus ab. Der Mund nach oben gerundet, das Gesicht blafsrötlich. Die Hände schlank ohne Übertreibung.

Alle Farben, aufser dem kirschroten Kleid und dem kräftigen Blau des etwas sichtbaren Unterrocks sehr zart und duftig (grau, blafsrosa-violett, blafsblau und weifs). Die Zange silber aufgelegt.

Technik: sehr dünner Auftrag, oft nur laviert aber doch sehr leimhaltig. Zu der sehr zarten Wirkung trägt die ausgesparte Luft wesentlich bei. Die Zange ist silbern.

Niederdeutsch. Feine Arbeit.

300. (Mm 217 kl. Fo.) Bildinitial X mit den Halbfiguren von 7 Aposteln aus einer Pergamenthandschrift. Vierlinige Neumen von 42 mm Höhe. Quadratische Notenzeichen. Gröfse der Initiale 92:100.

Die Initiale blau in blau, die vertieft gedachte Mittelfläche ist mit einem mehrfach schattiertem Ringmotiv ornamentiert. Beliebig in den goldenen Grund des rechteckigen Initial-Feldes sind die Apostelfiguren bald vor, bald hinter den Initialkörper gesetzt, doch sind die Gesichter meist von allen Überschneitungen frei. Ein zartes Grün, ein mildes Rot herrscht vor. — Die Gesichter rötlich-bräunlich mit grünen Schatten bezw. Reflexen. Die Haare hellblond. Die Modellierung der Körper wie der Stoffe geschieht viel durch hellere Schraffierung.

Das ganze Bild scheint auf Gold, das auf rotem Grunde dünn aufgetragen ist, gemalt zu sein.

Mitte 15. Jahrhundert. Italienisch.

Nachtrag.

112. (Hs. 2107 b.) Lectionar in 4°. in reichem Einband. Nur die erste Seite reich ornamentiert und mit Bildinitiale K(*larissime apparuit gratia*). Geburt Christi. (Gröfse der Bildinltiale 72 : 72 mm.)

Zu der Abbildung (Tafel XVI) ist zu bemerken: Das Feld ist goldunterlegt und bildet gleichzeitig die Luft in der Landschaft. Das Buchstabengestell blau in blau. Maria trägt Goldbrokat. Die Farben meist satt. Der Hügel ist Sonnenbeschienen.

Technik: In der Initiale Deckmalerei. Die schwerfarbigen Randmalereien meist nur laviert.

15. Jahrhundert. Letztes Lustrum. — Abb. Tafel XVI. Ganz in der Art des L. Beck. Cf. Bredt in Mitteil. aus dem german. Museum 1901. S. 123/128.

16.—18. Jahrhundert.

Schon im 15. Jahrhundert vermischten und verwischten sich die lokalen und landschaftlichen Eigentümlichkeiten des Geschmacks häufig genug so sehr durch Beeinflufsung neu eingelaufener oder anderwärts kopierter Vorbilder, dafs Arbeiten durchaus gleichen Gepräges da und dort etwa gleichzeitig entstehen konnten, oder dafs durch den hervortretenden Ekklektizismus die landschaftliche Begrenzung der Arbeit nur annähernd möglich wird durch Feststellung der verschiedenen, landschaftlich bekannten, fremden Elemente. Unsere Sammlung brachte ja bisher schon einige sehr interessante Belege für diese immer stärker werdende gegenseitige Beeinflufsung; sie erklären gleichzeitig, weshalb vor allen Dingen einzelne und noch dazu fragmentierte Proben von Miniaturmalereien, ohne weitere und sehr genaue Vergleiche nicht einem eng begrenzten landschaftlichen Gebiete znzuschreiben sind. Der vorzugsweise oder allein zur Geltung kommende Stil oder Geschmack liefs sich also höchstens bestimmen, aber es konnte damit nicht gleichzeitig gesagt werden, wo die betreffenden Blätter gemalt oder gezeichnet wurden.

Mit dem ausgehenden 15., dem beginnenden 16. Jahrhundert wird dieser Tauschverkehr in Sachen des Geschmacks naturgemäfs ein immer lebhafterer. Um die einzelnen Miniaturen nach ihrer Provenienz sicher zu bestimmen, wird es für diese Zeit in den meisten Fällen nötig sein, die Hand des Miniators festzustellen, den persönlichen Geschmack desselben genau zu umgrenzen. — Doch das ist nicht Sache dieses Katalog-Anhanges.

Die niederländische Art des Buchschmucks wurde in immer mehr Kunst- und Werkstätten geübt und beliebt. Manches Werk was wir, kurzer Kritik, als niederländisch bezeichnen, ist zwar eine Probe niederländischer Technik und Geschmacksrichtung, aber es mag in Nürnberg oder in Augsburg oder in irgend einer deutschen Stadt gemalt worden sein. Solchen Werken eine landschaftliche oder lokale Grenze zuzuweisen, ist also in vielen Fällen völlig

bedeutungslos, nur die Bestimmung der Hand kann die Grundlage für eine Lokalisierung bilden.

Es ist überdies auch unseren Blättern die ganz andere Aufgabe abzulesen, die jetzt der Miniaturmalerei zugefallen war. Keineswegs waren die Miniaturmaler durch das Aufkommen des Buchdrucks brotlos geworden. Die Folge hiervon war eine ganz andere. Gerade die prächtigsten illuminierten Handschriften entstanden jetzt, denn naturgemäfs mufste die grofse Vervielfältigungsmöglichkeit des Drucksatzes das Augenmerk der Reichen und Vornehmsten auf die nicht vervielfältigungsfähige Handschrift und ihren Schmuck lenken. Das kostspielige, antidemokratische Element der Handschrift kommt in Deutschland im Anfang des 16. Jahrhunderts zu herrlicher Geltung.

Aber wenn bisher die gröfsere Malerei durch die Miniaturmalerei verschiedene Wege angewiesen erhielt, so entlehnte jetzt der Miniaturmaler häufig genug von den graphischen und bildlichen Werken selbständiger schöpfender Meister. — Viele kleine Pfadfinder sind in der früheren Miniaturmalerei nachgewiesen und noch nachzuweisen, die Miniaturmalerei des 16. Jahrhunderts wird uns mit der Zeit immer mehr zu gröfseren Vorlagen führen. Etwas Schöpferisches ist jetzt selten, selbst in reichsten Handschriften zu finden und je mehr wir uns von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert entfernen, umsomehr wird die Miniaturmalerei eine dienende. Sehr illustrieren diesen Wandel die Miniaturen der Glockendons. Wappen und Stammbäume, Geschlechter-, Turnier- und Familienbücher sind im 16. und 17. Jahrhundert die technisch oft glänzenden, aber künstlerisch doch die decadenten Nachkommen der mittelalterlichen Miniaturmalerei.

Unsere Miniaturensammlung des 16. Jahrhunderts enthält recht viele Wappen, die technisch meist ganz vorzüglich gemalt sind und so schliefst unsere vorzugsweise mittelalterliche Miniatursammlung sehr charakteristisch für das Ende dieser Kunst ab.

Von den Handschriften des Museums aber könnte manches Geschlechter- oder Turnierbuch, manches Missale und Stammbuch, des weiteren das Ende der Miniaturmalerei illustrieren. Doch würde bei dem recht reichen Bestande das Herausgreifen nur bemerkenswerter Werke den vorliegenden Katalog der selbständigen Miniaturensammlung zu einem solchen der illustrierten Handschriften machen, der später einmal gerade die letzten Abschnitte dieses Kataloges ganz überraschend reich ergänzen dürfte.

301. (Mm 110 kl. Fo.) Ovales Bildchen, vermutlich aus einer Initiale: Der stehende h. Andreas, sein Kreuz im Arm haltend, im Buche lesend. Hinter einer roten Wand duftig angedeutete Landschaft. Die Lichter nicht durch Gold erhöht. Kreidiger, aber leichter Farbenauftrag wie Mm 13.

Anfang 16. Jahrhundert.

302. (Mm 320 kl. Fo.) Die h. Margareta in violettem Kleide und grünem Mantel mit Krone und goldenem Kreisnimbus. In der Rechten ein Buch, in der Linken ein Kreuz und das Seil haltend, an dem

der Drachen zu ihrer linken Seite angekettet ist. Zu ihrer rechten Seite knieend ein adorierender Geistlicher. Vor ihm ein Wappen mit einem auf grünem Dreiberge sitzenden Fuchs in Gold unter einem Renaissancebogen.

1. Drittel 16. Jahrhundert.

303. (Mm 156 kl. Fo.) Bild (80:55 mm), der h. Christophorus trägt das Christkind durchs Wasser.

Die Landschaft ganz archaisch stilisiert. Die Hügel als Halbkreis mit schraffierter Kontour. Die Blumen wie Pilze oder grasartig.

Handwerksmäfsige Arbeit. Technik sehr ungleich.

1. Hälfte 16. Jahrhundert.

304. (Mm 147 kl. Fo.) Bild. Tod der 11000 Jungfrauen. (115:70 mm) Vorn am schilfigen Ufer ein knieender Schütze, mit dem Spannen der Armbrust beschäftigt. Hinter diesem, vom Rahmen zur Hälfte abgeschnitten, ein tartarischer Bogenschütze, abschiefsend. Im nahen Segelschiff vorn die h. Ursula zwischen Kardinal und Ritter. Dahinter Papst, Bischof und Laien. Im Hintergrund Stadttürme und blauer Berg.

Anfang 16. Jahrhundert.

305—306. 2 Bildchen: (etwa 85:55 mm). Mm 154 Mariä Verkündigung und Mm 155 Abschied Christi von seiner Mutter.

Mm 154. Der jugendliche Engel schreitet auf Maria zu, die im Vordergrunde am Betpult kniet, und sich halb nach links umschaut.

Mm 155. Maria kniet vor Christus. Beide reichen sich die linke Hand. Neben Maria kniet, in viel kleinerer Gestalt ein betender Dominikaner. Hinter Christus 3 Jünger. Hinter Maria 2 klagende Frauen. Im Hintergrunde auf einem Hügel einige Häuser.

Rohere Arbeiten. Das Gold auf pastosen roten Grund gemalt.

Anfang 16. Jahrhundert.

307. (Mm 109 kl. Fo.) Bildinitiale D mit h. Andreas am Kreuz. Landschaft. Vor dem Kreuze sitzen 2 Frauen auf Stühlen, hinter diesen steht ein alter und ein junger Mann. — Luft und Hintergrund gold. Der Rahmen achtteilig gedacht, nach Augsburger Art.

Um 1500.

308. (Mm 13 kl. Fo.) Bildinitiale S. (Ausgiefsung des h. Geistes.) Maria vorn im Bilde an einem niedrigen Betpult. Die Jünger alle betend in ganz unregelmäfsiger Verteilung im Raume. Über Maria schwebt die Taube ganz umstrahlt. Über dem Haupte eines Jeden ein goldenes Flämmchen, immer in der Richtung der Strahlen, die von der Taube ausgehen.

Dünne Wassermalerei, vielfach mit Gold erhöht. Um 1500.

309. (Mm 321). Bildinitiale S. aus einem Psalterium. Auf der Rückseite Fragment eines hochzeiligen Textes. Bildgröfse 160 : 155.

Das Bild stellt eine alttestamentliche (?) Geschichte dar. Der Vorgang spielt in einer Landschaft vor einer grofsen Stadt. Zwei Männer sind damit beschäftigt eine grofse, runde Steinplatte auf einen ganz kleinen tiefen Weiher oder Brunnen zu wälzen, indem ein jugendlicher, bärtiger, nimbierter Christusähnlicher Mann steht. Links schaut mit Anteil eine Gruppe verschiedenaltriger Männer zu, während rechts in viel gröfserer Gestalt ein greiser, schwertumgürteter König kniet, der mit der Linken nach dem im Brunnen stehenden Mann weist, während er den rechten Arm, wie flehend zu Gott Vater ausstreckt, der in den Lüften ihm erscheint.

Nach 1500. Regensburg oder Nürnberg.

Aus der Sammlung Caschmann in München.

310—312. (Mm 184—188 kl. Fo.) Initialen (C. H. J. O. S.) meist aus buntem Blattwerk gebildet auf goldenem Felde.

In der Technik rohere, der Erfindung nach frische Arbeiten. Anfang 16. Jahrhundert.

313. (Mm 111 kl. Fo.) Blatt aus einem lateinischen Missale mit Randschmuck auf innen und aufsen gradlinig begrenztem Randfeld.

Der Schmuck (einzelne Blumen und Tiere) folgt dem niederländischen Geschmack mit scheinbar beabsichtigtem Archaismus. Um 1600.

314. (Mm 158, 159.) Zwei Randverzierungen, Goldranken auf rotem oder violetten Grunde.

Wassermalerei. 16. Jahrhundert (?)

315. (Mm 167 kl. Fo.) Blattfragment mit Randschmuck und Bildinitial G (heilige Dreifaltigkeit). Gott Vater und Christus in weifsem Gewölk einander halb zugewendet sitzend, über beiden schwebt die Taube. Luft und Wolken rosig weifs. — Die Initiale, rot und gold, liegt auf tiefblauem, rechteckigen Felde. In 3 Zwickeln ein geflügelter Engelskopf.

Als Randschmuck: Moosarabeske. Die Notenzeichen noch hufnagelartig.

16. Jahrhundert, erste Hälfte.

316. (Mm 319 kl. Fo.) Initial R. Gold auf blauem Grunde in grünem Rahmen. Spärliches Blumen- und Blattwerk. — In der Art von Mm 184—188, von sorgfältiger Arbeit.

16. Jahrhundert, Anfang.

317. (Mm 168.) Ein Vogelfänger, welcher einer ausgehenden Dame gefangene Vögel anbietet.

Wassermalerei auf Papier. 16. Jahrhundert.

318. (Mm 314 kl. Fo.) Ansicht von Strafsburg in einem Medaillon, in dessen Rand die Inschrift »*Reipublicae felicitas*«. In der Mitte hängt an goldener Kette eine Kugel.
16. Jahrhundert.

319. (Mm 182 kl. Fo.) Naturalistische Blumen, Früchte und Insekten. Einzeln auf Pergament gemalt. Laviert.
16. Jahrhundert, zweite Hälfte.

320. (Mm 307/309 kl. Fo.) Wappen der Rehlingen. Unter einem Bogen, in dessen Ecken Engelsköpfe.
16. Jahrhundert.

321. (Mm 308.) Wappen. Blaue Spitze mit drei goldenen Ähren auf grünem Dreiberg in Gold, beseitet von zwei blauen Linien.
16. Jahrhundert.

322. (Mm 309.) Wappen mit rotgekleidetem, wachsendem Mann mit silbernem Pokale in goldenem Felde.
16. Jahrhundert.

323. (Mm 43 kl. Fo.) Wappen mit einem Löwen zwischen 2 Töpfen, aus welchem Weinranken wachsen, die einen Baldachin um das Wappen bilden. Sehr zarte Malerei. H. Hauer fec.
Ende 16. Jahrhundert.

324. (Mm 46 kl. Fo.) Doppelt bemaltes Pergamentblatt. Auf der einen Seite Wappen mit geteiltem Schilde, oben eine Hausmarke in goldenem Felde, unten ein goldener Stern in schwarzem Felde. Auf der Rückseite: Wappen mit geteiltem Schilde, schwarz und gold mit 3 Ranken.
16. Jahrhundert.

325. 326. (Mm 192 u. 199 kl. Fo.) (192) Wappen des Hieronymus Hoffmann.
Wassermalerei. 16. Jahrhundert.

(Mm 199.) Wappen mit geteiltem Schilde, oben ein silberner Bock in blauem Felde, unten ein silberner Bach mit einem Monogramm in rotem Felde.
Wassermalerei. 16. Jahrhundert.

327. (Mm 200 kl. Fo.) Wappen mit einem runden Turme auf blau und gelb geviertetem Felde.
Wassermalerei. 16. Jahrhundert, unbek. Meister G. G.

328. 329. (Mm 288, 289.)

(Mm 288.) Wappen mit gelber Kleepflanze in schwarzem Felde in einem roten Portale.
Anfang 16. Jahrhundert.

(Mm 289.) Wappen mit schräggeteiltem, schwarz und gelben Schilde in demselben mit wechselnden Farben zwei Jagdhörner. Hintergrund blau, mit Goldrahmen.
Um 1500.

330. 331. (Mm 290, 291 kl. Fo.)

(Mm 290.) Wappen mit einem schwarzen wachsenden Eber auf grünem Dreiberg in goldenem Felde.

16. Jahrhundert.

(Mm 291.) Wappen mit schwarzen, steigenden Eber auf grünem Dreiberg in goldenem Felde. Auf den Säulen des Bogens rechts ein Pfau, links eine Löwe.

16. Jahrhundert.

332. (Mm 183.) Das vermehrte Wappen der Nützel. Auf der Rückseite ein Stück aus einem Nützelschen Stammbaum.

Sehr sorgfältige, fein mit Gold erhöhte Arbeit. Bez. M. S. 1567.

333. (Mm 292 kl. Fo.) Wappen der Geyer, (Geuschmidt?) Quergeteilter Schild; oben ein wachsender schwarzer Adler in goldenem Felde, unten ein silberner Ring in rotem Felde. Bez. M. S.

16. Jahrhundert. Zweite Hälfte.

334. 335. (Mm 293, 294 kl. Fo.) Wappen mit quergeteiltem Schilde; der obere Teil mit blau und weifsen Schrägbalken, unten drei weifse Rauten in blauem Felde.

16. Jahrhundert.

(Mm 294.) Wappen mit senkrecht geteiltem, silbernem und blauem Schilde, in diesem ein braunes Eichhorn auf gelbem Dreiberge.

16. Jahrhundert.

336. 337. (Mm 295, 296 kl. Fo.) Wappen mit einem wachsenden wilden Manne mit Schild und Schwert auf goldenem Dreiberge in geteiltem oben goldenen, unten blauen Schilde.

16. Jahrhundert.

(Mm 296.) Wappen mit quadriertem Schilde in einem grünen Kranze, in den Ecken aufserhalb desselben vier kleine Wappen, oben am Schlusse des Kranzes das deutsche Reichswappen.

16. Jahrhundert.

338. 339. (Mm 297, 298 kl. Fo.) Wappen mit schräggeteiltem, schwarz und goldenem Schilde, in demselben aufrecht, auf grünem Dreiberg stehender Löwe in wechselnden Farben.

(Mm 298.) Wappen der Röder. Quergeteilter Schild, oben ein halbes goldenes Rad in schwarzem Felde, unten weifs und rote Schrägbalken (gez. A. O.).

16. Jahrhundert.

340—342. (Mm 290—301 kl. Fo.) Wappen der Dillherr. Im Hintergrunde ein roter Vorhang mit goldenen Lilien. 1530.

(Mm 300.) Wappen der Dillherr. Auf blauem Hintergrunde unter einem Bogen.

16. Jahrhundert.

(Mm 301.) Wappen mit einem gekrönten, schwarzen Adler mit Speer auf einem schwarzen Dreiberge in goldenem Felde.
16. Jahrhundert.

343. (Mm 302.) Wappen mit quergeteiltem Schild, oben zwei silberne Rosen in rotem Felde, gez. I. F.
16. Jahrhundert.

344. (Mm 303.) Wappen mit goldenem Greife auf goldenem Dreiberge in schwarzem Felde, gez. I. H.

345. (Mm 304.) Wappen mit aufrechtem goldenen Greifen in schwarzem Felde. 16. Jahrhundert.

346. (Mm 305) Wappen der Seeger. Goldenes Schiff mit silbernem Segel in blauem Felde.
16. Jahrhundert.

347. (Mm 310.) Wappen mit quergeteiltem Schild. Oben ein silbernes Rad und zwei silberne Fische in rotem Felde, unten ein goldener Sparren in schwarzem Felde.
16. Jahrhundert.

348. 349. (Mm 226, 227 kl. Fo.) Zwei unbekannte Wappen. Blauer Greif in weifsem Felde und schrägrechter weifser Balken mit drei grünen Seeblättern in rotem Felde.
Wassermalerei. 1560.

(Mm 227.) Wappen mit einem schwarzen Manne, der eine farbige Erdbeere hält, in goldenem Felde.
Wassermalerei. 16. Jahrhundert.

350. (Mm 131.) Fragment eines Stammbaumes. (Vermutlich aus einem Stammbuche.)

Zu Füfsen des Stammes ruht ein Ritter neben Todenschädeln. Ein kleiner Knabe springt mit dem Steckenpferde auf ihn zu. Rechts und links ein Baumstumpf mit einem gezierten Helm darauf. Über dem Ritter hängt am Stammbaume sein Wappen. Darüber ein breites Band mit den Versen:

Sag du Hertz lieber Alttuatter mein
Was mag doch das Menschlich leben sein
Nichts Anders, denn der weg zum Todt
Voll Trübsal, Jammer Angst und Notts.

Unter dem Bilde ein schmales Band. Darauf steht mit Tinte geschrieben: Hans Jacob Haller von Hallerstein. 1570.
16. Jahrhundert.

351. (Mm 356 kl. Fo.) Wappen des Herzogs Wallasser, Berlichingerscher Diener aus Marbach. (Wappenbrief Prag 9. Mai 1591.) Unter einem einfachen Bogen, in dem man eine Gebirgslandschaft sieht. 1591.

352. 353. (Mm 229, 230.) Wappen des Jakob Mayenschein von Mayenstern.
1607.

(Mm 230.) Wappen der Derrer und ein unbekanntes, mit je einem Kürbis auf schräg linksgeteiltem goldenen und schwarzem Felde. Kolorierte Handzeichnung.

354. (Mm 228 kl. Fo.) Wappen mit blau und golden gespaltenem Schilde, in dem einen Felde St. Sebastian, in dem anderen St. Rochus auf dem Helme ein Engel mit einem chirurgischen Instrumente und einem Kraute in den Händen. (Arztwappen?)
Wassermalerei. 17. Jahrhundert.

355. 356. (Mm 260, 261.) Eine Nelke mit drei Blüten und drei Knospen. 1604.
(Mm 261.) Zusammenstellung von drei Papageien, Kirsche, Tulpe, Nelke und zwei Insekten.
17. Jahrhundert.

357. (Mm 133 kl. Fo.) Stilleben.
Wassermalerei. 17. Jahrhundert.

358. (Mm 132.) Bild, vermutlich aus einem Stammbuche. Vier bewaffnete Herren vor dem Portal eines Schlosses. Im Hintergrund Landschaft mit See, Bergen und grauer Luft.
17. Jahrhundert.

359. (Mm 312 kl. Fo.) Randeinfassung mit allegorischen, weiblichen und männlichen Figuren und drei Wappen: Dem Doppeladler und zwei Wappen Nürnbergs. Nach einer älteren Vorlage.
17./18. Jahrhundert.

360. (Mm 306.) Wappen mit quadriertem Schilde in 1 und 4 ein gekrönter goldner Löwe mit Ring, in 2 und 3 ein roter Längsbalken mit 3 goldenen Kugeln in silbernem Felde.
18. Jahrhundert.

361. (Mm 130.) Unbekannter Meister. Ein Gastzimmer mit Karten- und Billardspielern. 137 : 212 mm.
18. Jahrhundert.

362. (Mm 129.) Unbekannter Meister. Allegorie auf die Kaufmannschaft. 135 : 210 mm. 18. Jahrhundert.

363—365. (Mm 265—267.) 265,266. Indische Gottheiten. Deckmalerei. Zwei Blätter. 195 : 160 mm.
(Mm 267.) Fahnenträger auf ein Glimmerblättchen gemalt. 130 : 100 mm. Indisch. 18. Jahrhundert.

366. (Mm 254 gr. Fo.) Chinesische Miniatur in Wasserfarben auf Papier 440 : 360 mm.

367. (Mm 257 gr. Fo.) Chinesische Miniatur in Wasserfarben auf Papier. Gröfse 440 : 370 mm. Zu 254 gehörend.
18. Jahrhundert.

Zur kh*) Literatur der deutschen ma Miniaturmalerei.

(Nach den Beständen der Museumsbibliothek.)

Für die **Miniaturmalerei** der **frühchristlichen** Jh., vergl. die citierten Werke unter: Gebhardt & Harnack, (Cod. gr. Rossanensis), Goldschmidt, Gradmann, Miniaturen, Schlofser (Fuldaer Hs.), Schöne (Appolonius von Kitium), Springer (Sakramentarien- und Genesisbilder), Strzygowski (byzantinische), Swarzenski, Tikkanen (Psalter-illustration), Wickhoff.

Karolingische Mm (siehe auch 10. Jh), vergl. Adahandschrift, Beissel, Bock, Ebner, (Missale Romanum), Goldschmidt, Graeven (Utrechtpsalter), Haendcke, Janitschek, Lamprecht, Leitschuh, Miniaturen *(psalter. aureum)*, Neuwirth, Rahn *(psalter. aureum)*, Springer (Utrechtpsalter), Zucker.

9.–12. Jahrhundert: Beissel, Braun (Trier), Dickamp (Werden), Ebner (Fulda), Goldschmidt, Hann, Kraus (Codex Egberti), Kugler, Lind, H. A. Müller, Nestlehner, Sauerland & Haseloff (Trier), Swarzenski (Regensburg), Thausing, Vöge.

12. 13. Jahrhundert: Asseburg, Damrich (Regensburg), Dobbert (Goslar), Doering (Merseburg), Durrer (Schweiz), Frimmel, v. d. Hagen, Haseloff (Thüring.-sächs.) Janitschek, Kraus, Lasteyrie, Leitschuh, Oechelhäuser, Schulz, Wocel (Prag).

14. Jahrhundert: Camesina & Heider *(Biblia pauperum)*, Chytil, Dvorák (Mähren), Frimmel, Horcicka (Wenzel-Hss), Houdek, Kautzsch, Riehl, Romfahrt, Schestag, Schlofser (Verona).

15. Jahrhundert: Bredt (Augsburg), Chmelarz, Fabriczy (Ferrara), Hanauer (Hagenau), Haendcke, Hermann (Italien), Hess-Diller (niederdeutsch), Kautzsch, Koch (Westfalen), Lappenberg (Hamburg), Riehl (Bayern), Schestag, Vogelsang (Holland), Zemp (Schweiz).

Aachen s. Frimmel.

Adahandschrift, d. Trierer, bearbeitet und herausgegeben v. K. Menzel, Corssen, Janitschek, Schmittgen, Hettner & Lamprecht. Leipzig 1889.

Amira, K. v., d. grofse Bilderhs. von Wolframs Willehalm. (Sitzungsber. der philos., philol. u. d. histor. Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München.) 1903.

Asseburg, Graf J., Frühgot. Lektionar in d. St. Nikolaikirche zu Höxter. (Z. f. christl. Kunst. VIII. 1895.)

Augsburg, Bamberg s. Bayern.

Bayern s. Bredt (Augsburg), Bruck (Nürnberg), Damrich (Regensburg), Riehl, Sauerland (Bamberg), Swarzenski (Regensburg).

Beck, über schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler. (Archiv f. christl. Kunst. 1894.)

Beissel, St., Das Evangelienbuch des Erzbisch. Priesterseminars zu Köln. (Z. f. christl. Kunst XI. 1898.)

Ders., Schreibkünstler der karol. Hofschule zu Aachen. (Z. d. Aachener Geschichtsvereins XII. 1890.)

---

*) *Hs = Handschrift, Jb = Jahrbuch, Jh = Jahrhundert, kh = kunsthistorisch, ma = mittelalterlich, Mm = Miniaturmalerei, Z = Zeitschrift.*

Beissel, Vatikanische Miniaturen. Quellen z. Gesch. d. Miniaturmalerei. Mit 30 Taf. 4°. 1893.
Ders., Ein Sakramentar des 11. Jh aus Fulda. Mit 4 Abb. (Z. f. christl. Kunst. VII. 1894.)
Ders., Das Evangelienbuch Heinrichs III. a. d. Dome zu Goslar in d. Bibl. zu Upsala. (Z. f. christl. Kunst. XIII. 1900.)
Bersohn, M., Illuminowanych Rekopisach Polskich napisal. 4° mit 15 Taf. Warschau 1900.
Biblia pauperum, s. Camesina & Heider, s. Laib & Schwarz.
Bock, F., Evangelienbuch a. d. 9. Jh im Prager Domschatz. (Mitt. d. k. k. Centralkommiss. XVI. 1871.)
Böhmisch, s. Chytil, Horčička, Neuwirth, Schlofser, Wocel, Woltmann.
Braun, Ed., Trierer Bilderhsn. vom Anf. d. 12. Jh mit Künstlerinschrift. (Z. f. chr. Kunst. VII. 1894.)
Ders., E. Trierer Sakramentar vom Ende des 10. Jh. (Diss.) Heidelberg. (Trier 1895.)
Bredt, E. W., Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jh 8° mit 14. Taf. Strafsburg 1900. (Studien z. D. KG. Bd. 25).
Ders., Das Glockendonsche Missale auf d. Nürnberger Stadtbibliothek, ein künstl. Kopialwerk. (Festschrift des Vereins f. d. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1903.)
Breslau, s. Luchs; Breviarium Grimani, s. Chmelarz; Brittanien, s. Figurae.
Bruck, Rob., Der Illuminist Jakob Elsner, Jb d. k. Pr. Kunstsammlungen XXIV. Bd.
Burgund, s. Schestag.
Byzantinisch, s. Strzygowski.
Camesina, A. & G. Heider, Die Darstellungen der *Biblia pauperum* in einer Hs des 14. Jh im Stifte St. Florian. 34 Tafeln mit Erläuterungen v. G. Heider, Wien. 1863. 4°.
Chmelarz, Eine franz. Bilderhs von Boccaccio's Theseide (Jahrb. d. kh Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. XIV. 1892. Wien.)
Ders., König René der Gute u. die Hs seines Romans »*Cuer d'amours espris*« in d. k. k. Hofbibliothek. (Ebda. XI. Bd.)
Ders., *Le songe du pastourel* Bilderhs in der k. k. Hofbibliothek. (Ebda. XIII. Bd.)
Ders., Ein Verwandter des Breviariums Grimani in der k. k. Hofbibliothek.. (Ebda. IX. Bd.)
Chytil, K., Die Entwicklung der Miniaturmalerei in der Zeit der Könige aus dem Hause Luxemburg. *(Památky Archaeologické a mistopisné 1885.)*
Ders., *Vyvoj miniatúmiho etc.* Mit 21 Lichtdrucktafeln. Fo. Prag 1895/96.
Ders., *Česky Graduál etc.* Mit 10 Tafeln. 4°. 1878.
Cöln, s. Firmenich-Richartz, Sallet.
Damrich, Joh., Die Regensburger Buchmalerei von Mitte des 12. bis Ende des 13. Jh. Diss. München 1902.
Dichtungen, Illustrationen zu, s. v. d. Hagen, Kugler, v. Oechelhäuser, Schulz (s. auch Romane und Manesse'sche Liederhs).
Dickamp, W. D., Miniaturen einer um d. J. 1100 im Kloster Werden geschr. Bilderhs *Vita Sancti Liutgeri*. (Z. d. Vereins f. Gesch. u. Altertumsk. Westfalens. 37., 38. Bd.)
Ders., Ein Evangeliar des Klosters Freckenhorst a. d. 12. Jahrh. Rep. f. KW. VIII. 1885.
Dobbert, Springers Forschungen a. d. Gebiete der Gesch. der Miniaturmalerei (Göttinger gelehrte Anzeigen 22. 1890.)
Ders., Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. Jb der k. preufs. Kunstsammlungen. 19. Jg.
Doering, O., Blatt aus einer Merseburger Bibel des 13. Jh 1 gr. Fo.-Tafel. (Magdeburg 1901. Vereinsgabe des Merseburger Denkmälervereins f. 1900.)
Ders., Die Miniaturen der fürstl. Stolberg'schen Bibliothek zu Wernigerode. (Z. f. Bücherfreunde, I. Jahrg., 1897.)
Ders., Reste der ehem. Ilsenburger Klosterbibliothek. Ebda.
Durrer, Rob., Die Maler- und Schreibschule von Engelberg. (Anz. f. d. Schweizerische Altertumskunde N. F. Bd. III. 1901.)
Dvořák, Max, Die Iluminatoren des Johann von Neumarkt. (Jb. d. kh Sammlungen des Ah. Kaiserhauses. XXII. Jahrg. Wien 1901.)

Ebner, A., Quellen u. Forschungen z Gesch. u. Kunstgesch. der Missale Romanum im Mittelalter. *(Iter germanicum* Freiburg 1896. 8°. mit vielen Abb.)
Ders., Das Sakramentar des hl. Wolfgang in Verona. (In B. Mehler, d. hl. Wolfgang, hist. Festschrift, Regensburg 1894.)
Ders., Über d. Bonifaciusbilder in Fuldaer Hs des 10. u. 11. Jh. (Der Katholik. 1897.)
Elsafs, s. Hanauer (Hagenau), Herrad v. Landsperg, Kautzsch (Hagenau).
Elsner, Jak., s. Bruck.
Endres, J., A. & A. Ebner, Ein Königsgebetbuch aus d. gräfl. Schönborn'schen Bibl. zu Pommersfelden bei Bamberg (Festschrift zum 1100. Jub. d. Deutschen Campo Santo in Rom.) Freiburg 1897.
Fabriczy, Zur Gesch. d. Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. (Rep. f. KW. XXIV. Bd. 1901.)
Figurae quaedam antiquae ex Caedmonis Monachi paraphraseos in Genesin exemplaro per vetusto, in bibliotheca Bodleiana adservato, delineatae etc. London 1754. Mit 15 Taf.
Firmenich-Richartz, Wilh. von Herle u. Hermann Wynrich von Wesel. (Z. f. christl. Kunst. VIII. J. 1895.)
Forrer, Dr. Karl, Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des MA. Gr. 4°. mit 50 Taf.
Frimmel, Th., Zur Kenntnis des Aachener Ottonencodex. (Z. des Aachener G.-V. VIII. Bd.
Ders., Ein interessantes Blatt aus der Miniatursammlung des k. Kupferstichkabinetts in Berlin (Jb d. k. preufs. Kunstsammlungen. IV. Bd.)
Fulda, s. Ebner, Schlosser.
Furtmeyer, s. Haendcke.
Gabelentz, Hans von der, Zur Geschichte der oberdeutschen Mm im 16 Jh. Strafsburg. 1899. 8°. (Studien z. D. KG. Bd. 15.)
Gebhardt, O. von & A. Harnack, *Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis.* Mit 2 facs. Schrifttaf. u. 17 Umrifszeichnungen. 4°. Leipzig 1880.
Genesis, s. Figurae, Hartel & Wickhoff, Lüdtke, Springer, Wickhoff & v. Hartel.
Glockendon, s. Bredt.
Goldschmidt, Ad., Der Albanipsalter in Hildesheim u. s. Beziehung zur symbol. Kirchensculptur des 12. Jh. Mit 8 Taf. und 44 Textabb. Berlin. 1895.
Ders., Die ältesten Psalterillustrationen. (Rep. f. KW. XXIII. 1900.)
Ders., D. Utrechtpsalter. (Rep. f. KW. XV. 1892.)
Gradmann, E., Über frühchristl. Bilderbibeln. (Christl. Kunstblatt. 36. Jahrg. 1894.)
Graeven, H., Die Vorlage des Utrechtpsalters. (Rep. f. KW. XXI. 1898.)
Hagen, F. H. v. d., Handschriftengemälde und andere bildl. Denkmäler der deutschen Dichter des 12.—14. Jh. Berlin 1853. Mit 7 Kpf. 4°.
Ders., Über d. Gemälde in d. Sammlungen der altd. lyr. Dichter. 4°. Berlin 1842—44. Mit 112 Tafeln.
Hamburg, s. Lappenberg.
Hanauer, Abbé J., *Diebold Lauber et les calligraphes de Hagenau au XV s. (Revue cathol. d'Alsace* gr. 8°. 45 S. Strafsburg.)
Haendcke, B., Ein Evangeliar a. d. 9. Jh. (Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde. 26. Jhrg. 1893.)
Ders., Berthold Furtmeyer. S. Leben u. s. Werke, München 1885.
Hann, F. G., Ein Sakramentar a. d. 11. Jh in St. Paul. (Carinthia I. 1891.)
Harnack, A., s. Gebhardt O. v. u. H.
Hartel W. & Frz. Wickhoff, Die Wiener Genesis. (Beil. z. XVI. Bde. des Jahrbuches der kh S. des ah. Kaiserhauses.) Wien 1894.
Haseloff, Artur, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh. Strafsburg 1897. (Studien z. D. KG. Bd. 9.)
Ders., s. auch Sauerland u. H.
Hasse, K. E., Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs in Lübeck. Imp. 4°. mit 10 Taf. Lübeck 1897.

Heider, s. Camesina u. H.
Hermann, H. J., Miniaturhs. a. d. Bibl. des Herzogs Andrea Matteo III. Aquaviva. (Jb d. kh Sammlungen d. ah. Kaiserhauses. XIX. 1898.
Ders., Zur Geschichte der Mm am Hofe der Este in Ferrare. (Ebenda XXI. Bd.)
Herrad v. Landsberg, s. Lasteyrie, Straub & Keller, Weber.
Hess-Diller, Das *Officium beatae Mariae virginis* in der K. u. K. Familien-Fideicommis Bibliothek. Jb d. kh Sammlungen, Wien XII. Bd.
Hochegger, Dr. R., *Liber Regum.* Nach dem in d. K. K. Universitätsbibliothek zu Innsbruck bef. Exemplar zum 1. Male hrsg. mit e. histor. Kritik u. bibliogr. Einleitung. Mit 20 Facs.-Taf. Leipzig 1892.
Holland, s. Vogelsang.
Horčička, Über die Hs des Königs Wenzel (Mitteilungen des Instituts f. öster. Geschichtsforschung. I.)
Houdek, V., Ein *Speculum humanae salvationis* der Neureischer Stiftsbibl. Mit 12 Textabb. (Mitteil. d. K. K. Centralkommission. N. F. XXIV. Bd. 1898.
Janitschek, H., Geschichte der deutschen Malerei. Mit vielen Abb. Berlin 1890.
Ders., Die Miniaturen der Manessischen Hs (Nation 1888.)
Ders., Zwei Studien z. Geschichte der Caroling. Malerei. (Strafsburger Festgrufs an A. Springer. Berlin u. Stuttgart 1885.
Ders., s. Adahandschrift.
Initialornamentik, s. Lamprecht.
Italien, s. Fabriczy (Ferrara), Herrmann, Schlosser (Verona).
Jüdische Bilderhs. s. Schlosser.
Kautzsch, R., Einleitende Erörterungen z. e. Gesch. d. deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strafsburg 1894. (Studien z. D. KG. Bd. 3.)
Ders., Diebolt Lauber u. s. Werkstatt in Hagenau. (Centralblatt f. Bibliothekswesen. XII. 1894.)
Kobell, L. v., Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Hs des 4.—16. Jh mit besonderer Berücksichtigung der in der K. Hof- und Staatsbibliothek befindl. Mss. München o. J. 2^0.
Koch, F., Ein Beitrag z. Geschichte der altwestfäl. Malerei in der 2. Hälfte des 15. Jh (Z. f. vaterländ. Gesch. und Altertumskunde 57. Bd. Münster 1899).
Kopera, F., Die Miniaturen polnischer Herkunft in der öffentl. Bibliothek zu St. Petersburg. 11.—12. Jh (Anzeiger d. Akad. d. Wissenschaften in Krakau philol. und histor. philos. Klasse 1900. Nr. 4).
Kraus, F. X., Die Miniaturen der Manessischen Liederhs. Mit 144 Taf. Strafsburg 1887.
Ders., Die Miniaturen des Kodex Egberti in der Stadtbibliothek zur Trier. 4^0. 1884.
Kugler, Franz, Die Bilderhs der Eneidt in d. k. Bibl. zu Berlin. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 12. Jh. Berlin 1834. kl. 8^0. Mit Titelabb.
Laib & Schwarz, *Biblia pauperum* nach dem Konstanzer Original herausg. Zürich 1867. 17 Taf. 4^0.
Lamprecht, s. Adahandschrift.
Ders., Verzeichnis der kunstgesch. wichtigen Hs des Mittel- und Niederrheins (Jb des Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft 74. 1882).
Ders., Initialornamentik des 8. bis 13. Jh. Leipzig 1882.
Ders., Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren MA. (Repert f. KW. VII.)
Ders., Der Bilderschmuck des Kodex Egberti u. d. Kodex Epternacensis (Jb d. Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande LXX. 1882).
Lappenberg, J. N., Die Miniaturen zu dem Hamburgischen Stadtrechte v. J. 1497. 4^0. Hamburg 1845.
Lasteyrie, R. M., *Miniatures inéd. de l'hortus deliciarum de Herrade de Landsperg* Paris 1885. 4^0.
Legenden, s. Dickamp, Luchs.
Leiningen-Westerburg Graf K. E., Die Manefsische Hs zu Heideberg (Herold XX. 1888).

Leitschuh, F. F., Geschichte der karoling. Malerei, ihr Bilderkreis u. s. Quellen. Lex. 8°. Mit 59 Abb. Berlin 1893.
Ders., Ein Denkmal der Buchmalerei des 13. Jh (Mitteilungen des Germ. Nat. Museums II. 1889).
Lind, K., Ein Antiphonar mit Bilderschmuck a. d. Zeit des 11. und 12. Jh im Stifte St. Peter zu Salzburg. Mit fünf Holzschn. und 45 Taf. 4°. Wien 1870 (auch in d. Mitteilungen d. K. K. Zentralkommiss. N. F. XIV. Bd. 1 H. u. 26 Tafeln).
Luchs, Herm., Über d. Bilder der Hedwigslegende im Schlackenwerter Kodex v. 1353, dem Breslauer Kodex v. 1451 a. d. Hedwigstafel in d. Breslauer Bernhardskirche und in d. Breslauer Drucke von 1504. (Festschrift) Breslau 1861. Mit Abb. 4°.
Lüdtke, W., Untersuchungen z. d. Miniaturen der Wiener Genesis. Diss. gr. 8°. Greifswald. 1896.
Luxemburg, s. Chytil; Mähren, s. Dvorák.
Manesse'sche Hs, s. Janitschek, Kraus, Leiningen-Westerburg, Oechelhäuser, Schulz, Zeppelin.
Medizinische Hs, s. Schöne.
Merkel, Jos., Die Miniaturen und Manuskripte der K. b. Hofbibliothek in Aschaffenburg beschrieben und erläutert. Aschaffenburg 1836 mit 14 Umrifszeichnungen 4°.
Merseburg, s. Doering; Minden, s. Vöge.
Miniaturen aus d. *Psalterium aureum* der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Fo. 6 Farbdr.
Miniaturen, die ältesten, des christl. Abendlandes (Theol. Literaturblatt, hrsg. v. Luthardt. 21. Jhrg. 1900).
Missale Romanum, s. Ebner.
Mitteldeutschland, s. Fulda, s. Merseburg, s. Thüringen, s. Lamprecht (Mittel- und Niederrhein).
Müller, H. A., D. Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. in der Stiftskirche zu Bremen. (In Mittlg. v. K. K. Zentralkommission, Wien. VII. J. 1852.)
Ders., Die Bilderhs. des MA. in den Bibliotheken der Stadt und der Hauptschule zu Bremen. Programm. 4°. 1863.
Naumann, Rob., Die Malereien in den Hs. der Stadtbibl. zu Leipzig. Lpzg. 1855. 8°.
Nestlehner, A., D. Seitenstettener Evangeliar des XII. Jh. (Archiv f. kirchl. Kunst.) Sep. Mit 10 Taf. Berlin 1882. 2°.
Neuwirth, Jos., Zur Geschichte der Mm in Österreich (Sitzgsber. d. K. Akad. der Wiss. zu Wien CXIII. 1886 und Mittlg. v. K. K. Zentralkommiss. N. F. XI. 1885).
Ders., Ein Evangeliar a. d. Karolingerzeit im Stifte Strahow zu Prag. (Mittlg. v. K. K. Zentralkommiss. N. F. XIV. 2. 1888.
Ders., Die Fälschung der Künstlernamen in den Hs des böhm. Museums in Prag. (Mittlg. des Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen 1891.)
Ders., Die Herstellungsphasen spätma. Bilderhs. (Rep. f. KW. XVI. 1893.)
Niederdeutschland, s. Dickamp (Werden), Firmenich-Richartz (Köln), Frimmel (Aachen), Hess-Diller, Koch (Westfalen), Lamprecht (Mittel- u. Niederrhein), Lappenberg (Hamburg), Sallet (Köln), Vöge (Minden).
Oberdeutschland, s. Bayern, Schwaben, v. d. Gabelentz, Elsafs, Herrad v. Landsberg, Riehl.
Oechelhäuser, A. v., Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerklaere. Nach d. vorh. Hs untersucht und beschrieben. Mit 8 Taf. Heidelberg 1890. 4°.
Ders., Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Teil mit 18 Taf. 4°. Heidelberg 1887. II. Teil mit 16 Taf. 4°. Heidelberg 1895.
Ders., Zur Entstehung der Manessehandschrift. (Neue Heidelberger Jb I. 1893.)
Oesterreich, s. Neuwirth.
Ornamentik, s. Lamprecht, Riegl, Riehl, Shaw, Wickhoff.
Polen, s. Bersohn, Kopera.
Physiologus, s. Strzygowski.
Psalterillustration, s. Goldschmidt, Graeven, Springer, Tikkanen.

Rahn, Das *Psalterium aureum* zu St. Gallen. St. Gallen 1878. Fo. mit 18 Tafeln.
Rechtsbücher, s. Lappenberg.
Regensburg, s. Damrich, Swarzenski.
Riegl, A., Das Rankenornament (Mitt. d. K. K. österr. Museums. N. F. IX. 1894.)
Riehl, B., Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrh. (Zeitschr. d. Bayr. Kunstgewerbe-Vereins 1897.)
Ders., Beiträge z. Geschichte der Mm. (Allgem. Zeitg. 1891. Beil. 355.)
Ders., Studien z. Geschichte der bayr. Malerei des 15. Jh. München 1895. (Mit viel. Abb.) (Separatabdruck aus dem Oberbayer. Archiv 49. Bd..)
Ders., Das Skizzenbuch eines deutschen Malers am Ende des 14. Jh. (Allg. Zeitg. 1898. Beil. 30.)
Roman-Illustrationen, s. Amira, Chmelarz.
Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyclus des *Codex Balduinis Trevirensis.* Berlin 1881. Text von Dr. G. Jrmer. 4°.
Sacramentarien, Schmuck der frühma., s. Springer.
Sallet, A. v. E., Bilderhs. a. d. Zeit des Abtes Alban von St. Martin in Cöln. (Jb. d. Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande. 81. 1887.
Sauerland, H. V., u. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. *Codex Gertrudianus in Civitale.* Mit 62 Lichtdr. Trier 2°. 1901. (Festschrift der Gesellschaft f. nützl. Forschungen zu Trier. 1901.)
Ders., Ein Bamberger Missale aus d. Anfang des 11. Jh im Trierer Domschatz. (Hist. Jb d. Görresgesellschaft. VIII.)
Schestag, Aug., Die Chronik von Jerusalem. Eine für Philipp den Guten verfertigte Miniaturhs. der Hofbibliothek. (Jb d. kh Sammlungen des ah Kaiserhauses. XX. Bd.)
Schlosser, J. v., Ein veronesisches Bilderbuch a. d. höf. Kunst des 14. Jh. (Jb d. kh Sammlungen des ah Kaiserhauses. XVI. 1895.)
Ders., Eine Fuldaer Miniaturhs. der K. K. Hofbibliothek. (Ebenda. XIII. 1892.)
Ders., Die Bilderhsn. des Königs Wenzel I. (Ebenda. XIV. Bd.)
Ders., Zur Kenntnis der künstler. Überlieferung im späten Mittelalter. (Ebenda. XXIII. Bd. 1903.)
Ders., Die Haggadah von Serajewo, Eine spanisch-jüdische Bilderhs. des Ma. Von D. H. Müller u. J. v. Schlosser. Mit vielen Taf. u. Abb. gr. 8°. Wien 1898.
Schnüttgen, s. Adahandschrift.
Schöne, Herm., Apallonius von Kitium. Illustr. Kommentar zu der Hippokrat. Schrift: *περὶ ἄρθρον.* Leipzig 1896. 4°. (Mit 31 Lichtdrucktafeln.)
Schulz, F. T., Typisches der grofsen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Hss nach Wort u. Bild. Eine german.-antiquarische Untersuchung. Göttingen 1901.
Schwaben, s. Beck (Ulm), s. Bredt (Augsburg).
Schweiz, s. Durer, Zemp.
Scriptum super Apocalypsim cum imaginibus olim Wenceslai Dortum nomine appelatus ed. Frind. Prag 1873. 4°.
Shaw, Henry, *Ilum. Ornaments from 6 th to 17. cent.* London 1833.
Ders., *The decorative Arts ecclesiastical a. civil of the midde ages.* London 1851. 4°.
Spanisch-jüdisch, s. Schlosser.
Springer, A., Über den Bilderschmuck der Sakramentarien im frühen Ma. (Abhandlgn. d. K. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften XI. 1889.)
Ders., D. maness. Liederhs. (Kunstchronik 1888.)
Ders., Die Psalterillustration im frühen Ma. mit besonderer Rücksicht auf d. Utrechtpsalter Mit 10 Taf. (Abhandlgn. d. philol.-hist. Klasse d. K. S. Gesellsch. d. Wissenschaften. 1880. VIII. Bd.)
Ders., Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Ma. mit bes. Berücksichtigung des Ashburnham-Pentateuch. Leipzig 1884.
Springer, Jaro, Die Toggenburg-Bibel. (Jb d. K. preufs. Kunstsammlgn. XI. Bd. 1890.)

Straub, A. u. G. Keller, *Hortus deliciarum par l'abbesse Herrade de Landsberg. Reprod. heliogr.* 113 Pl. gr. Fo. Strafsburg 1901.
Strzygowski, Jos., Byzantinische Denkmäler I. (D. Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Gesch. der armen.-ravennat. und syro-aegypt. Kunst). Mit 18 Illustr. u. 8 Tafeln. Wien 1891.
Ders., Eine trapezunt. Bilderhs v. J. 1346. (Rep. f. KW. XIII. 1890.)
Ders., Der illustr. Physiologus in Smyrna. (Byz. Zeitschrift. X. 1901.)
Swarzenski, G., Eine neuentdeckte altchristl. Bilderhs. des Orients. (Kunstchronik N. F. XII. 1900/1901.)
Ders., Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jh. Mit 101 Lichtdrucken. 4°. Leipzig 1901.
Thausing, Rieger & Woltmann, Ein Evangeliar Heinrichs V. in d. Krakauer Schlofs-Kathedrale (Mittlg. v. K. K. Zentralkommission N. F. XIII. Bd. 1887. 5 Taf.).
Thüringen-Sachsen, s. Haseloff.
Tikkanen, D. Psalterillustration im frühen Ma. 4°. Leipzig 1895 ff.
Trier, s. Adahandschrift, Braun, Kraus, Sauerland.
Vöge, W., Die Mindener Bilderhandschriftsgruppe. (Repert. f. KW. XVI. 1893.)
Ders., Ein Verwandter des Kodex Egberti (Repert. f. KW. XIX. 1896).
Ders., E. d. Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends. Trier 1891. (Westd. Z. f. G. u. K. Erghft. VII.)
Vogelsang, W., Holländische Miniaturen des späteren Ma. Strafsburg 1899. 8°. (Studien z. D. KG. Bd. 18.)
Westfalen, s. Dickamp (Werden), Koch.
Wickhoff, F., Die Ornamente eines altchristl. Kodex der Hofbibliothek (Jb v. kh. Sammlungen des ah. Kaiserhauses. XIV. 1892. Wien).
Ders. und v. Hartel, Die Wiener Genesis (ebenda 1898).
Weber, P., Der *hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.* (Allg. Ztg. 1896. Beil. 67.)
Illum. Illustrations of the Bible. Copied from select Mss. of the Middle-ages. London 1846. 4°.
Ders., *Facsimiles of the Miniatures und ornaments of Anglo-Saxon & Irish Mss.* London 1868. Mit 53 Taf. Imp. 2°.
Wocel, J., E., Welislaws Bilderbibel a. d. 13. Jh in der Bibliothek des Fürsten G. Lobkowic in Prag. Mit 30 Taf. Prag 1871. 4°.
Ders., Miniaturen aus Böhmen. (Mitteil. d. k. k. Centralcommission. V. Bd. 1860.)
Woltmann, Zur Geschichte der böhm. Miniaturmalerei. Separatabdr. Stuttgart. 1877. 8°.
Zemp, J., Die schweizerischen Bilderchroniken. Zürich 1897. Mit vielen Abb.
Ders., Die schweiz. Bilderhs der Weltchronik des R. v. Ems und ihr Zusammenhang. (Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde. 1896.)
Zeppelin, Dr. Eberh. Graf, Zur Frage der grofsen Heidelberger Liederhs, fälschlich »Manesse-Codex« genannt. (Schriften des Vereins f. Geschichte des Bodensees u. Umgebung. 28. Heft. 1899.)
Zucker, M., Fragmente zweier karoling. Evangeliarien in Nürnberg u. München u. d. Codex Millenarius in Kremsmünster. (Rep. f. KW. 15. Bd. 1892.)

Pausen illuminierter Handschriften anderer Bibliotheken, in den 50er Jahren des 19. Jh von dem noch im Museum thätigen Verwalter Steinbrüchel angefertigt, besitzt das Germ. Museum in etwa 30 Bänden.

Index.

Die Nummern bezeichnen das mit Mm bezeichnete Blatt, nicht die Katalognummer. Ausnahmen bilden nur die aus Hss zitierten Blätter.

Vergleiche hierzu die Tabelle am Schluss.

Abt cf. Mm 25, 32, 125.
Äbtissin 166, 212.
Adam und Eva 122.
Adler (heraldisch), Fo. 74, von Hs. 56, 632.
Afra, h. 7.
Agathe, h. 9, 15.
Agnes, h. 118, Fo. 149 Hs. 21897.
Akrobaten 326.
Altar (mensa) 220, Fo. 204 u. 160 v in Hs 21897.
Andreas, Apostel 3, 109, 110, 212.
Anna, Verkündigung der h. Mutter, Fo. 176 Hs 21897.
Anna, hlge., selbdritt 384.
Anthonius de Lypczk (Schreiber 1496.) 362/371.
Antonius, h. mit Fisch 380.
Apostel (s. Mariae Tod, s. Christi Abendmahl u. A.)
Apostel 7, 317, je 2 in einer Arkade, Fo. 1—6 Hs 56632.
Architektur 362, (im Bau) 36, (Burgbau) 273, (turmartig) 26, 123, (Stadt) 219, Altar mit Tabernakel 213; Arkaden mit Pfeiler 219; Baldachin mit Fialen 124; Capitäle 243, 244; Kirche 59; Säule u. Träger (12. Jahrh.) 28; Desgl. Hs 56632; Tempel oder Kirche 24; Thron 107; Wimperge 117.
Armbrust 147.
Autbertus, presbyter (Verfasser) 22.
Bad (des Christkindes) 204.
Baldachin 249.
Bank, (s. auch Thron) 124.
Barbara, h. 9.
Bartholomäus, Abt 25.
Bartholomäus, Apostel 58.
Baum, (Palme) Fo. 9b in Hs. 56, 632; Zeichnung dekorativ-schematisch 361; zwei Kronen, stilisiert wie Zwirbelnufs 323; ganz ornamental-stenographisch 224; Stamm grün, kornährenartige Büschel als Zweige 218; Stamm blau, ovale grofsschuppige Fläche als Krone 122.
Beck, (Miniator) 112 (s. S. 129).
Bernhard, h. (Fragm. aus e. Vita d. h. B.) 172.
Bernhard, 8 Verse des h. 134.
Betpult 72, 95.
Bett mit hölz. Gallerien 358, Fo. 161 u. Fo. 170 in Hs. 21897; auf steinernem Bogengestell 174.
Bildinitialen. Bildinitial A: (Gott Vater, Betende) 72; (Alttestam. Figuren) 36; Auferstehung Christi, 3 Frauen, St. Georgslegende) 33, 324; (3 Frauen am Grabe) 376; (Mariä Verkündigung) 95, 370; (Mariä Krönung) 383; (Mariä Himmelfahrt) 42; (Auferstehung der Toden und Christus als Weltrichter) 94; (h. Wenceslaus) 385; (e. Heilige mit Palmenzweigen) 149; (Wunder eines h. Bischofs) 74.
Bildinitial B: (David) Fo. 10 in Hs. 56, 632, Fo. 14 in Hs. 4984a; (Christus) 189.
Bildinitial C: (Gott thronend) 75; (h. Abendmahl) 190, 369; (h. 3 Könige) 313; (Weihe) 38; (S. Franziskus) Fo. 101 in Hs. 56, 632.
Bildinitial D: (h. Andreas) 109, 3, 212; (David) Fo. 74 in 4984a; (Thema Christus) Fo. 31, 45 u. 104 in Hs 56632; 364, 193, 96, 90; 56, 632, 76; (Fürst u. Krieger) 11; (Dreieinigkeit, Vorhölle) 75; Fol. 202 in Hs 4984a (Gott) 220; (h. Lucie) 251; (Heiliger) 194; (h. Narcissus) 5; (h. Simpertus) 4; (h. Ursula) 153; (Moses) 221; (Noah) 225; (Mariä Geburt) Fo. 161 in Hs 21897; (Dixit insipiens) Fo. 95b in 4984a; Bildinitiale D (mehrmals) Hs 17994.

Bildinitial E: (Bartholomäus) 58; (Geburt Christi u. h. drei Könige) 71, 99, 363; (Christus) 365, 119; (Gott) 107; (Maria) 372, 174; (Jsaias) 98; (Zwei Musizierende) 85.

Bildinitial F: (h. Franziskus) 215, 386, 244; (h. Franziskus u. h. Dominikus) Nr. 84; (Nonne) 262; (mit zwei Brustbildern in Rund, Christus und betender Mönch) Fo. 1 in 22400.

Bildinitial G: (h. Antonius) 380; (h. Dreieinigkeit) 157; (S. Johannis auf Patmos) Fo. 250 in 27; (Maria Magdalena erhält die Wegzehrung) Fo. 204 in 21897; (Thema Maria) Fo. 170 v in 21897; Fo. 168 v in Hs 21897; 6, 92; (h. Katharina mit Gefolge vor Kaiser Maxentius) Fo. 177 in Hs 21897.

Bildinitial H: (Christus) 388; (Christi Geburt) 62, 373; (h. drei Könige) 375; (Engel) 150; (thronende Fürstin) [h. Helena?] XII. Jahrh. 322.

Bildinitial J: (h. Bernhard) 172; (Enthauptung) 203; (Heiliger) 213; (alttestam. Figuren) 36; (Diakon) 167; (Gott thronend, Madonna u. Heilige) 146; (Genesis) 122, 124, 224; (Heilige) 195; (Drache) 68; (Johannes d. Täufer) 381; (Johannes Ev. (2 mal) p. 146 in Hs 21897 und 119; (h. Dominikus) Fo. 236 in Hs 21897 (Johannes der Täufer in sieben Bildern) Fo. 249 v in Hs 21897.

Bildinitial K: (Geburt Christi) Fo. 1 in Hs 2107 b.

Bildinitial L: (Moses) 37; (Bischof) 70

Bildinitial M: (Petrus u. Paulus) Fo. 177 b in Hs 21897; (h. Agnes) p. 149 ebda.; 118.

Bildnititial N: (h. Anna selbdritt) 384; (Monogramm Christi) 91; (Mariae Geburt) 81; (Noah) 123; (Zachariae Verkündigung) 160 v in 21897,

Bildinitial O: (h. Afra) 7; (Christi Gefangennahme) 34; (Mariae Tod) 80; (Paulus predigt) 243; h. Christina?) 223.

Bildinitial P: (Christi Geburt) 273, 97, 362; (Gott Vater) 218; (Paulus) 243; (Petri Enthauptung) 255; (Petrus und Paulus 382; (Heiliger) 244; (Mönch) 12.

Bildinitial Q: (h. Agnes und Christus) 149 in 21897; (Petrus, Ursulinerin) 216.

Bildinitial R: (Resurrexi, Christi Auferstehung) 101, 366, 35, Ms. 21897 p. 96; (Christus Weltrichter) 8.

Bildinitial S: (h. Andreas) 379; (Thema Christus) 29; (Christi Darbringung im Tempel) Fo. 151 in 21897, 69; (Christus verwandelt Wasser in Wein) 93; (Pfingsten) 102, 191, 368, 108, 13, p. 114 in Hs 21897; (Septuaginta) 123; (Gott und Ertrinkender) 222; (Hiob) 219; (Madonna) 357, 9, 196; (Petrus) 214; (Petrus u. Paulus) 79; (Mönche, Engel, Monstranz 78; (Ertränkung eines Königssohnes) (?) 321; (Äbtissin) 166; (h. Nikolaus) Fo. 194 in Hs 21897.

Bildinitial T: (Maria m. Kind) 374; (Bischof weiht Kapelle) 10.

Bildinitial V: (Christi Bergpredigt) 387; (Christi Himmelfahrt) 367; (3 Marien am Grabe) 103; (Brustbild) 127; (Bischof) Fo. 219 in Hs 21897.

Bildinitial X: (Sieben Apostel) 217.

Bildnisse 22.

Bischof, Fo. 194, 204, 219 in Hs. 21897, 117, 74, 70, 38.

Bogen und Pfeil 147.

Brokate 249, 107.

Brustbild (Hermelinkragen u. Barett) 270.

Canonanfang (Text) 250 v, 171, 176.

Canonbild 250.

Catharina, heilige, Fo. 177 in 27.

Christina 223.

Christophorus Mm. 156.

Thema Christus. Christus (lux mundi) 388; (mit Buch) 193; (fast unbärtig) 358; s. Vera icon; Geburt cf. Hs 3135 b, 26; Fo. 7 b in Hs 56632, 62, 71, 203, 362, 373, 118; Bad des Christkindes 204; hl. 3 Könige, Fo. 8 b in Hs 56632, 50, 71, 99, 363, 375; Darbringung, Fo. 8 b in Hs 56632, Fo. 151 in Hs 21897, 69, 273; Taufe, Fo. 9 in Hs 56632; Bergpredigt 387; Hochzeit zu Cana 93; Fufswaschung 29; Einzug in Jerusalem Fo. 9 v in Hs 56632, 364; Abendmahl, Fo. 30 b in Hs 56632, 190, 369; Gethsemane 245; Verrat 63; Gefangennahme, Fo 44 b in Hs 56632. 34; Verspottung 65; Geifselung, Fo. 60 v in Hs 56632, 39; vor Pilatus, 64, Fo. 45 in Hs 56632; Abschied von s. Mutter, 306; Kreuztragung 27, Fo. 57 in Hs 56632; Kreuzigung 40, 250; am Kreuz, (s. auch Canonbild) 41, 54,

125, 162, 250, 359, 365, Fo. 70v in Hs 56632; Kreuzabnahme und Grablegung, Fo. 71 in Hs 56632; Auferstehung 33, 35, 101, 324, 366, Fo. 86v in Hs 56632, 189; p. 96, 21897; erscheint Mariä 57; 3 Marien am Grabe 66, 103, 324, 376; Himmelfahrt 367, dass. Fo. 104 in Hs 56632; Vorhölle, Fo. 103v in Hs 56632; Pfingsten 102, 13, 368, Fo. 117 in Hs 56632, Fo. 114 in Hs 21897, 191, 108; Schmerzensmann 44, 90, 76, 61; (?) Fo. 117 in Hs 56632; in der Mandorla 360; Weltrichter 8, 119, 94; (Brustbild) Fo. 1 in Hs 22400.
Cunr(adus?) ein Laie, Brustbild (Gegenstück zu Teodor) 22.
CW 2.
David, Fo. 14 in Hs 4984a, 107, 122; Fo. 83 in Hs 21897.
Dedicationsbild 61.
Diademe 29.
Diakon 167.
hl. Dominicus 84; Traum dess. (?) (D. auf einer Leiter), Fo. 236 in Hs 21897.
hl. Dorothea 9.
Drache 123; Drachentöter 325.
Dreieinigkeit 75, 157; Fo. 202 in Hs 4984a.
Drôleries 12.
Einhorn 383.
Engel 150, 213, 318; s. Verkündigung Mariae.
Engelo (ein Laie?) Brustbild adorierend 22.
Engelsköpfe, geflügelte 157.
Erzväter 14.
Eva's Geburt 122.
Exceptiones, 7, epistolarum Canonicarum 25.
Fackeln Hs 56632.
Fliesen, (Bodenbelag) 49, 93, 108; (Tapetenmuster) 84, 123, 124 166.
Flucht nach Ägypten 31.
Franziskaner-Orden (Hs. d. F. betr.) Nr. 280.
Franziskus, h., 84; (Halbfigur) 386; (predigend) 244; (Totenmesse für) 215; (Halbfigur) Fo. 101 in 56, 632.
Fufsbank 149.
G . . . (?) (Brustbild eines Laien), (Gegenstück zu Engelo) 22.
Genesis, (Bilder zur) 122, 124, 224.
Genrefiguren 326/327.
St. Georgslegende 324.
Gericht, jüngstes 8; (s. auch Christus, Auferstehung.)
Gewänder (eng anliegend) 173; (Mipart) 31; Casel, karriert, gemustert, 28.
Gewebe (grofsgemustert) 49, 193, 196, 198; (Tischdecke) 29 in Hs 56632.
Giltlinger, Johannes, Abt von St. Ulrich 1.
Gott Vater (thronend) 220, 222, 72, 77; zeigt den Baum von Gut u. Böse 122; Madonna, Heilige 146.
Gregorius, h. 52/53, 386.
Grotesken 22, 36/37, 224, 201/2, 151, 123.
Haggadah Hs. 2107b, Hs. 7121.
Halbfiguren, wachsende, 8, 386.
Harfe 122.
Hebräische Mm 201, 202, s. auch Haggadah.
Heilige (mit Zange, Christina?) 223; (verschiedene jugendliche, weibliche) 9; (Odilia) 166; (thronend) 322.
Heiliger 61, 195, 194, 22, 203, 24.
Hieronymus, heiliger 386.
Hiob 218, 219.
Hölle und Dreieinigkeit 75.
J. B. u. J. B. C. W. 2.
Jberch, s. Wernherus.
Initialen (**figurativ** gebildete) A (Schlangen 22; 21897, p. 7; A (Heiliger, Madonna u. A) 330; A (Drachen) 151, 328, 68, 317, 326; S. u. D 3334.
Innenarchitektur (Raum) 273, 249, 80, 81, 249, 85.
Institutione monachorum, de 242.
St. Johannes Ev. (zweimal) p. 146 in 21897.
St. Johannes (s. auch Kreuzigung) 117, 162.
St. Johannes auf Patmos 361, Fo. 250 in 27.
Johannes der Täufer p. 96 Ms 27, 381; Legende (6 Bilder) Fo. 249 in 21897.
Johannes, Petrus, Jakobus, Maria Magdalena 29.
Judaskufs 34.
Juden 173.
Juristisch-schematische Darstellung (Verwandschaftsgrade) 323.
Kaiser (Maxentius) Fo. 177 in 21897.
Kalender Fo. 1 - 6 in 56, 632.
Katharina, heilige, 9, 330.
Kehcz, Mathias, de (Schreiber) 362/371.
Kerzen (fackelartige) 215.
Kindermord zu Bethlehem 31.
Kirchen mit seitlich gestelltem Turm 50.
Knabe, nackt, genreartig 330.
Kochgeräte 67.
König 84, 321, Königin 322.
Kreuz Christi mit ornament. Fufskonsole 27.
Krieger 327.
Krone 322, 31.
Lagerstätte (Schlafsack) 204.

Lambertus, hl., Episcopus Leodiensis 59,
Landschaftsbild (s. auch Baum) 361; (Basaltfelsen, entwickelter) 324; (stalactitenartige Felsen) 245/46; (Vegetation nur wie Flechten und Moose) 245; (Felsen m. Lorbeerbäumen) 204; 362, 363.
Lehnstuhl und Schreibpult 123.
Lesepult (s. Betpult) 12.
Lucia, heilige 25.
Lucius, Enthauptung, des heiligen 246.
Magdalena erhält vom Bischof Maximin die Wegzehrung Fo. 204 in 21897.
Mandorla 220.
Margarete 9, 320.
Maria (Thema), Mariae Geburt 8; Fo. 161, 170 in 21897; Verkündigung 26; 28v, 49, 55, 124. 95, 122, 124, 154, 370, 372, Fo. 6 in 56632, Hs. 22402; Tod 6, 80, 174, 358; Himmelfahrt 42; Krönung 383, Fo. 168 in 22897; mit Kind 9; (Brustbild) 22; (m. Kind u. Stifter 28; (m. Kind auf Halbmond) 92; (m. Kind) 330, 357, 374, Hs. 17994; (adoriert) 196/198: Maria und Joseph 69; Maria und Magdalena (Fufswaschung) 29.
Masken, Köpfe u. Putti im Randschmuck 215.
Mathyas, frater, minor dictus Stamler (e. Schreiber) 118.
Melusine (illustr. Hs 4028.)
M. H. E. C. 9.
Möbel (s. Betpult, Lesepult, Schrank), Fo. 4 in 21897.
Monstra (s. a. Grotesken) 328, 68.
Monstranz 318, 78.
Moses 37; (Findung) 122; (Gesetzgeber) 122; (? rotbärtig mit Schriftrolle 221.
Musikinstrumente 60, 85, 124, 213, in Hs. 56632.
Narcissus, heiliger 5.
Nikolaus, heil. (als Patron Schiff rettend) Fo. 194 in 21897.
Noah, (Arche) 122; Familie 123v; (beim Bau der Arche) 225.
Paulus (s. auch Petrus und Paulus) 243, 79, 382.
Petri Hinrichtung 255.
Petrus, redet den Juden aus, dafs die Apostel trunken wären 173.
Petrus 29, 214, 216, Fo. 47 in 4981.
Petrus u. Paulus 382, Fo. 178 in 21897, Fo. 84 in 22400.
Pfingsten (s. Christus)
Präfation (Vere dignum) 235.
Prologus (Septuaginta) 123.
Propheten (Wurzel Jesse) 107.
Putti (ungeflügelt) 58.
Rechtsbuch 119, 271.
Rechtstreit (Bild) 271.
Richtschwert 255, 203.
Ritter 33, 203, 27, 246, 50, 131.
Rüstung 34, 40, 35, 101, Hs 998.
Samuel und David 122.
Sarkophag 117.
Scepter 26.
Schiff (Arche) 122; (Segelschiff) Fo. 194 in 21897.
Schöpfung (s. Genesis)
Schrank 93.
Schreibgerät p. 146 in 21897.
Schreyer, Sebald, Stifterbild 152.
Schuhe (hohe, schwarze) 31 u. 34; (strumpfartig) 323, 225.
Schüsseln und Körbe 67.
St. Sebald mit P. Volkmair und Sebald Schreyer 152.
Spielzeug 141.
Spindel 26.
Stadtbild mit See 147.
Stamler, Fr. Mathyas minor (Schreiber) 118.
Stammbaum (Fragment: Haller v. Hallerstein) 131.
Stephan Ambrosius, Papst 22.
Stifterbild 125, 28, Kat. 10.
Stoffe (s. auch Gewebe) 214, 215; (Altarbekleidung) mehrmals in 21897.
Strafsburg, Ansicht von, 314.
Stuhl (s. Bank, Thron) 122, 3€, p. 146 in 21897.
Sündenfall 122.
Sympertus, heiliger 4.
Teodor (e. Laie), Brustbild 22.
Testament, altes (Bild z. Buche Judith) 36.
Therese, heilige (Pfeile, Buch, Krone) 9.
Thron (Holz), 28; 79; 25; 31; 107; 108; 70; 214; 117; 322; Fo. 168v in 21897; 107.
Tiere (Papagei, Iltis (?), Pfau, Uhu) 1—12; (Katze, Affe, Schildkröte, Steinbock) 325–331; (Löwe, Kamel, Vögel) 59; (Hirsche, Eule, Kakadu, Waldvögel, Reiher, Einhorn) 372—378; (teils Grotesken) 36, 37; (Löwe, Eber, Hund) 123, 124; (Vögel); 224; (Reiher, Affe) 107; (Esel) 31v; (Storch, Fisch, Hase, Hunde) 201, 202; (Vögel, Hirsch, Hase,

Greif, Fliege) (?) 84; (Fasan) 93; (verschiedene) 142—146; (Vogel, Libelle) 148; (Gänse) in Hs 29770.
Tisch, (gedeckt) 29, 60.
Ursula, heilige (Schiff) 147; (Pfeil) 153.
Ursulinerin 216.
Vera icon 51.
Vertreibung a. d. Paradiese 122.
Vitus, heiliger (Medaillonbild) 22.
Vogelfänger 168.
Volkmair, Paulus (Volkamer) 152.
Vorhang 28.
Waffen, Helme etc. 27, Hs 998.
Wagner, Conrad, Illuminator 1—12.
Wappen, Wallasser 356; Haller v. Hallerstein 131; (Ruckhofer von der Höll) 125; (Höltzel) 125; (Rehlingen) 307; (?) Hoffmann 192; Mayenschein 229; Derrer 230; Nützel 183; Geyer (Geuschmidt) 292; Röder 298; Dillherr 299, 300; (?).
Weihe von Speisen 67; eines Altars 38; einer Kapelle 10.
Wenceslaus, heiliger 385.
Werkzeuge (Zimmermann) 225.
Wernherus, Abt von Iberch 28.
Wilder Mann 374.
Wurzel Jesse 107, 14.
Ysaias 98.
Zachariae Verkündigung, p. 161 in 27.
Zimmermann, bei der Arbeit 225.

Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.
1	102	39	76	77	152	115	147a	153	65	191	248
2	103	40	76	78	173	116	269	154	305	192	325
3	104	41	76	79	174	117	168	155	306	193	44
4	105	42	73	80	175	118	169	156	303	194	44
5	106	43	323	81	176	119	287	157	315	195	45
6	107	44	293	82	186	120	9	158	314	196	45
7	108	45	193	83	187	121	—	159	314	197	45
8	109	46	324	84	158	122	23	160	—	198	45
9	110	47	178	85	153	123	58	161	—	199	326
10	111	48	179	86	188	124	59	162	65	200	327
11	56	49	72	87	245	125	283	163	—	201	75
12	57	50	72a	88	189	126	250	164	266	202	75
13	308	51	288	89	88	127	30	165	267	203	256
14	278	52	51	90	89	128	227	166	221	204	37
15	299	53	52	91	90	129	362	167	7	205	35
16	230	54	298	92	91	130	361	168	317	206	36
17	229	55	298	93	85	131	350	169	180	207	115
18	113	56	231	94	92	132	358	170	181	208	115
19	252	57	—	95	98	133	357	171	182	209	115
20	251	58	154	96	93	134	242	172	6	210	115
21	114	59	155	97	94	135	79	173	11	211	115
22	4	60	156	98	99	136	80	174	69	212	71
23	24	61	294	99	95	137	84	175	222	213	40
24	8	62	190	100	100	138	82	176	183	214	41
25	10	63	289	101	96	139	83	177	243	215	257
26	19	64	290	102	97	140	81	178	—	216	64
27	19	65	291	103	101	141	246	179	—	217	300
28	17	66	292	104	224	142	143	180	—	218	32
29	66	67	281	105	225	143	144	181	—	219	32
30	12	68	55	106	226	144	145	182	319	220	42
31	18	69	286	107	159	145	146	183	332	221	42
32	218	70	172	108	86	146	147	184	310	222	42
33	219	71	274	109	307	147	304	185		223	54
34	26	72	275	110	301	148	244	186	bis	224	53
35	33	73	150	111	313	149	220	187		225	38
36	60	74	284	112	263	150	171	188	312	226	348
37	61	75	151	113	264	151	170	189	247	227	349
38	43	76	285	114	265	152	295	190	249	228	359

Mm	C t.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat -No.	Mm	Cat.-No.	Mm	Cat.-No.
229	352	260	355	291	331	322	5	353	215	384	138
230	353	261	356	292	333	323	29	354	216	385	139
231	268	262	48	293	334	324	167	355	217	386	140
232	14	263	262	294	335	325	160	356	—	387	141
233	14	264	262	295	336	326	161	357	74	388	142
234	14	265	363	296	337	327	162	358	70		
235	15	266	364	297	338	328	163	359	67	Hand-schritt	
236	148	267	365	298	339	329	164	360	282	Hs.	
237	149	268	49	299	340	330	165	361	282	973	277
238	270	269	50	300	341	331	166	362	116	998	279
239	271	270	46	301	342	332	194	363	117	2107b	296
240	255	271	31	302	343	333	195	364	118	3135b	112
241	185	272	228	303	344	334	196	365	119	4028	276
242	191	273	157	304	345	335	197	366	120	4981	21
243	32a	274	192	305	346	336	198	367	121	4984a	77
244	34	275	241	306	360	337	199	368	122	5970	78
245	39	276	232	307	320	338	200	369	123	7116	280
246	39	277	233	308	321	339	201	370	124	7121	297
247	253	278	234	309	322	340	202	371	125	17994	254
248	253	279	235	310	347	341	203	372	126	21897	27
249	272	280	236	311	184	342	204	373	127	22400	16
250	68	281	237	312	359	343	205	374	128	22402	258
251	63	282	223	313	87	344	206	375	129	29770	2
252	240	283	238	314	318	345	207	376	130	56632	20
253	13	284	239	315	25	346	208	377	131		
254	366	285	259	316	28	347	209	378	132	Schrift u. Druck	
255	47	286	260	317	62	348	210	379	133	S. u. D.	
256	49	287	261	318	177	349	211	380	134	1—28	1
257	367	288	328	319	316	350	212	381	135	297	1a
258	22	289	329	320	302	351	213	382	136	3334	3
259	229	290	330	321	309	352	214	383	137		

Zu Kat.-Nr. 5. (Mm 322.)

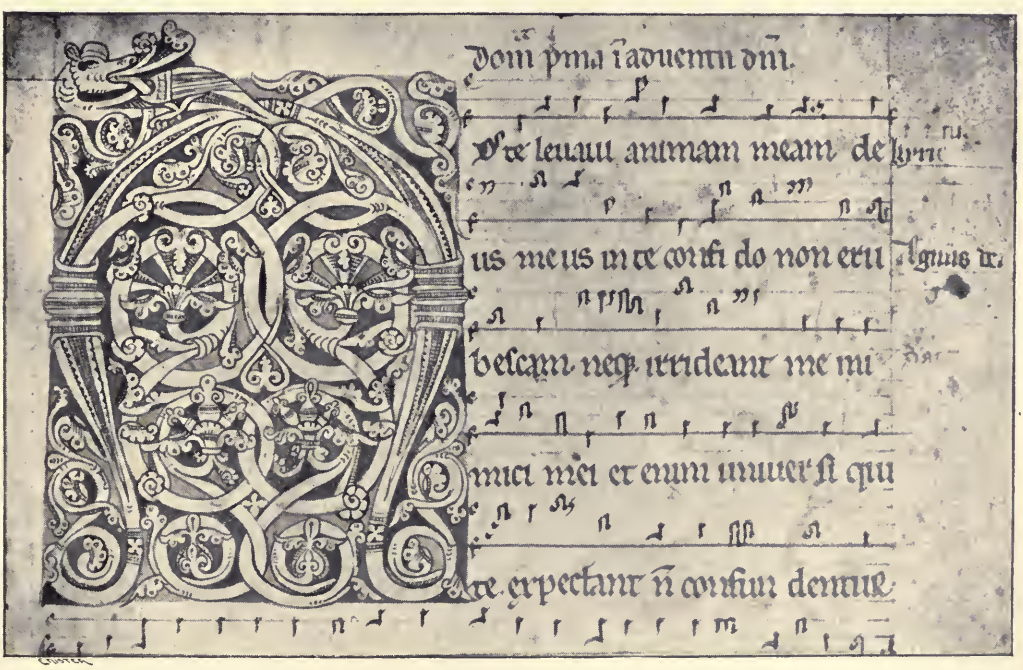
Zu Kat.-Nr. 11. (Mm 173.)

Zu Kat.-Nr. 6. (Mm 172.)

Zu Kat.-Nr. 10. (Mm 25.)

Zu Kat.-Nr. 12. (Mm 30.)

Zu Kat.-Nr. 14. (Mm. 234.)



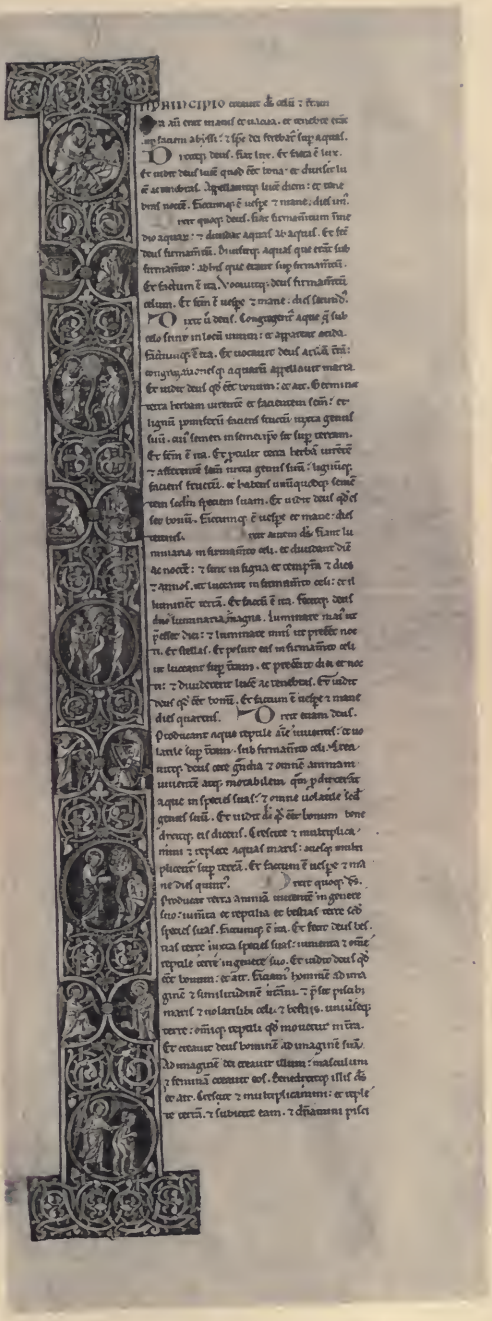
Zu Kat.-Nr. 13. (Mm 253.)

Zu Kat.-Nr. 18. (Mm 31a.)

Zu Kat.-Nr. 17. (Mm 28.)

Zu Kat.-Nr. 28. (Seite 34, 35. Mm 316.)

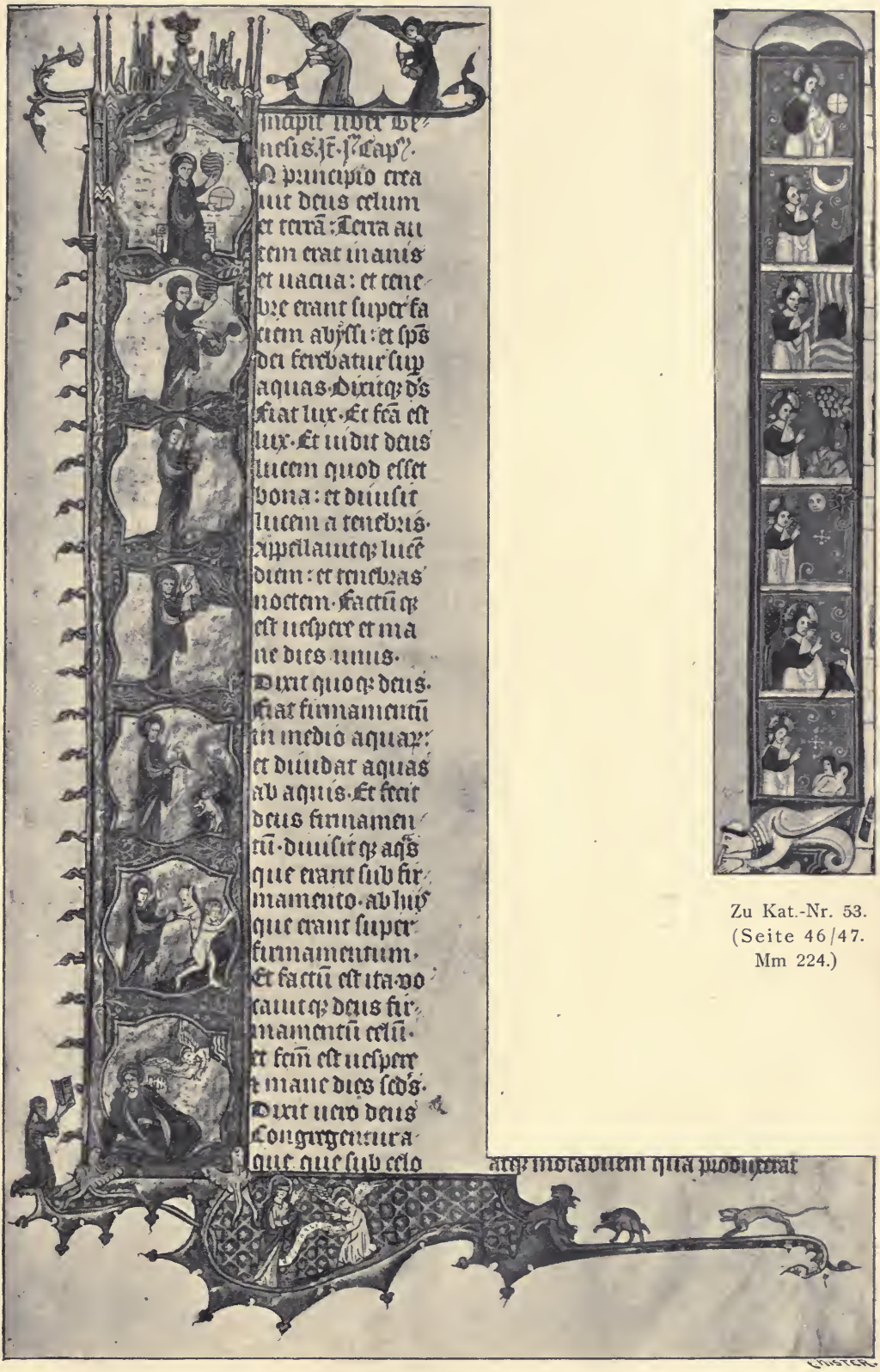
Zu Kat.-Nr. 22. (Mm 258.)



Zu Kat.-Nr. 23. (Mm 122.)

Zu Kat.-Nr. 74. (Mm 357.)

Zu Kat.-Nr. 73. (Mm 42?)



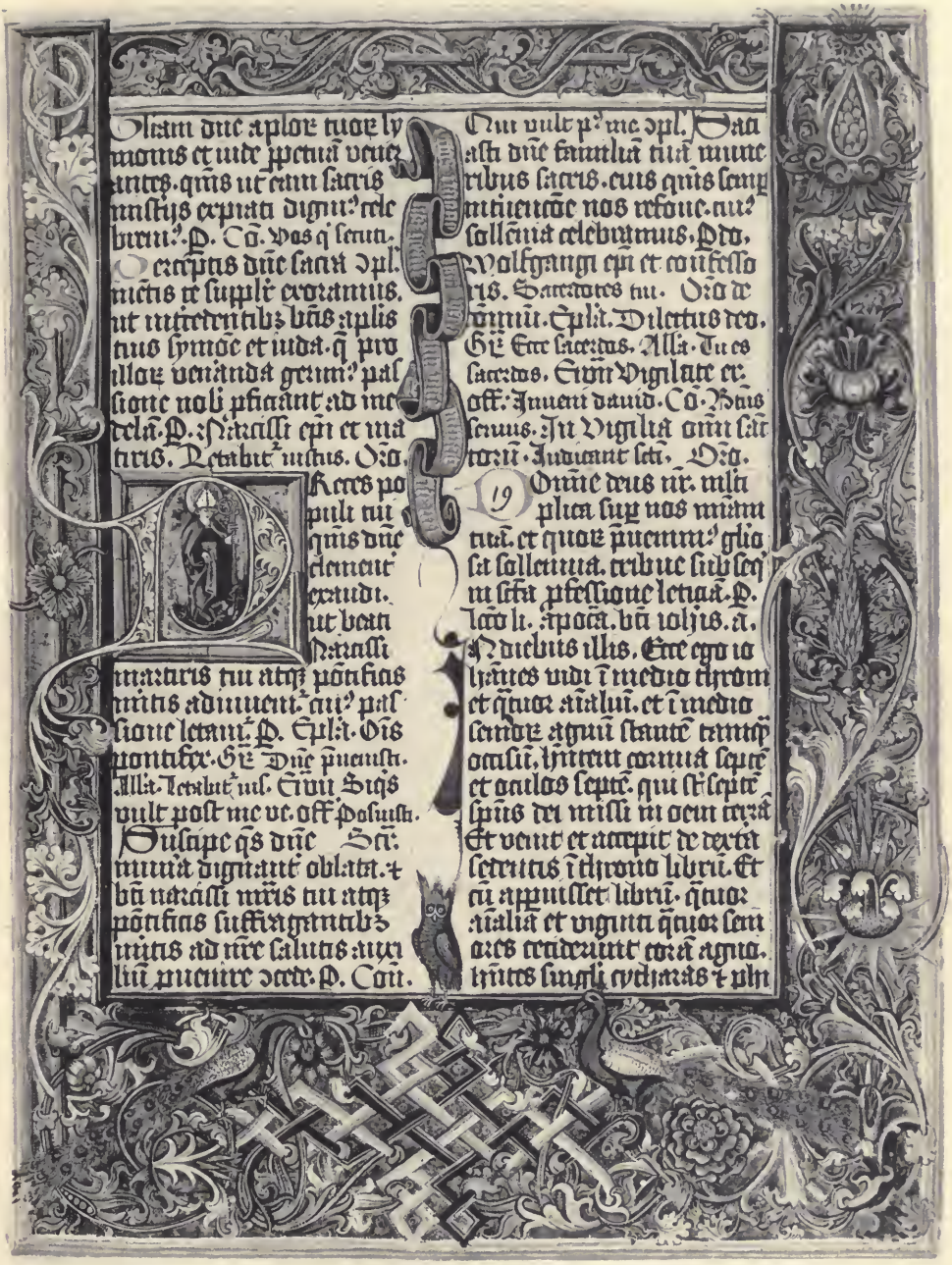
Zu Kat.-Nr. 59. (Seite 50/51. Mm 124.)

Zu Kat.-Nr. 53.
(Seite 46/47.
Mm 224.)

Zu Kat.-Nr. 76. (Seite 62/64. Mm 40.)

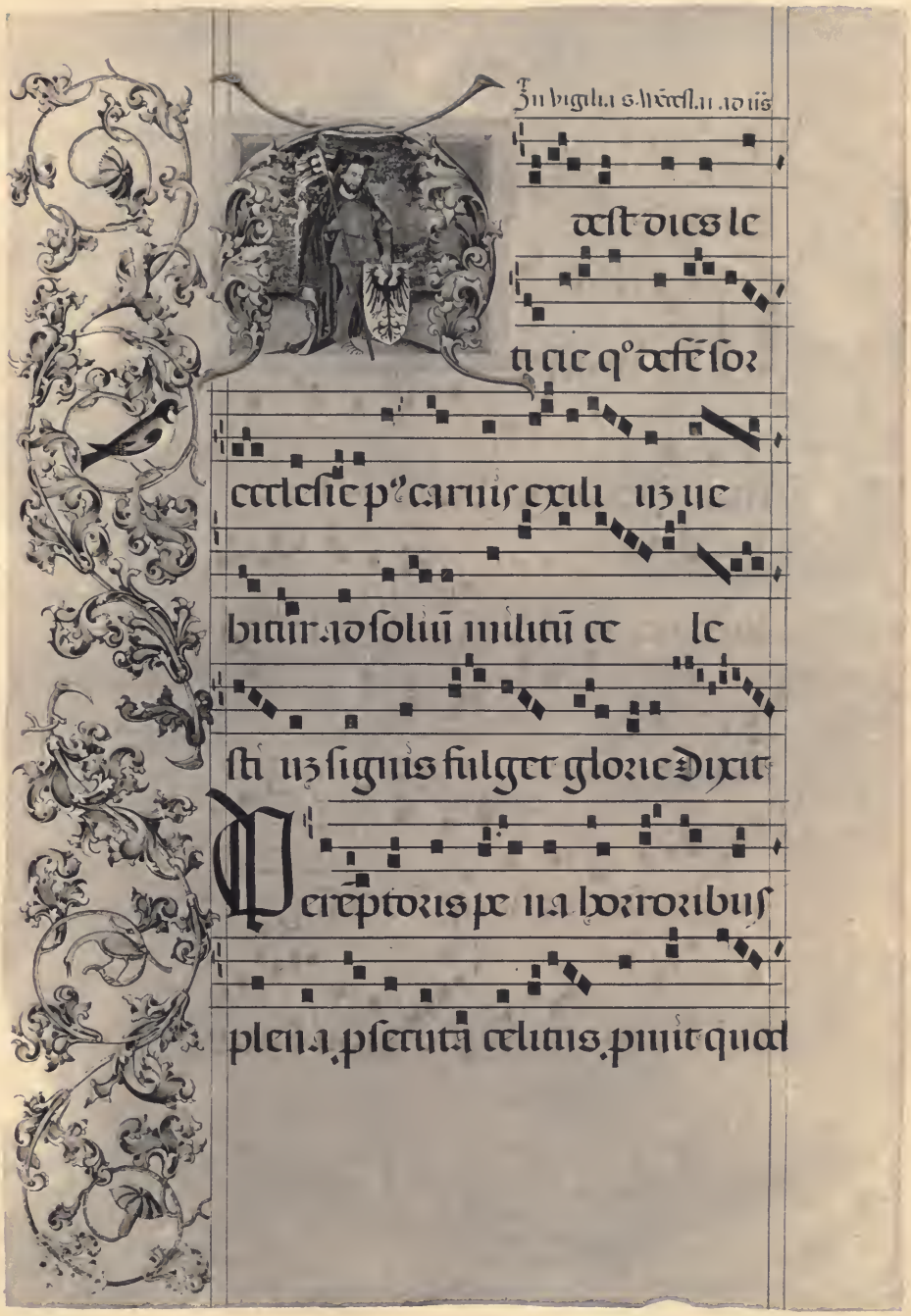
Zu Kat.-Nr. 76. Seite 62—64. (Mm 41.)

Zu Kat.-Nr. 278. (Mm 14.)

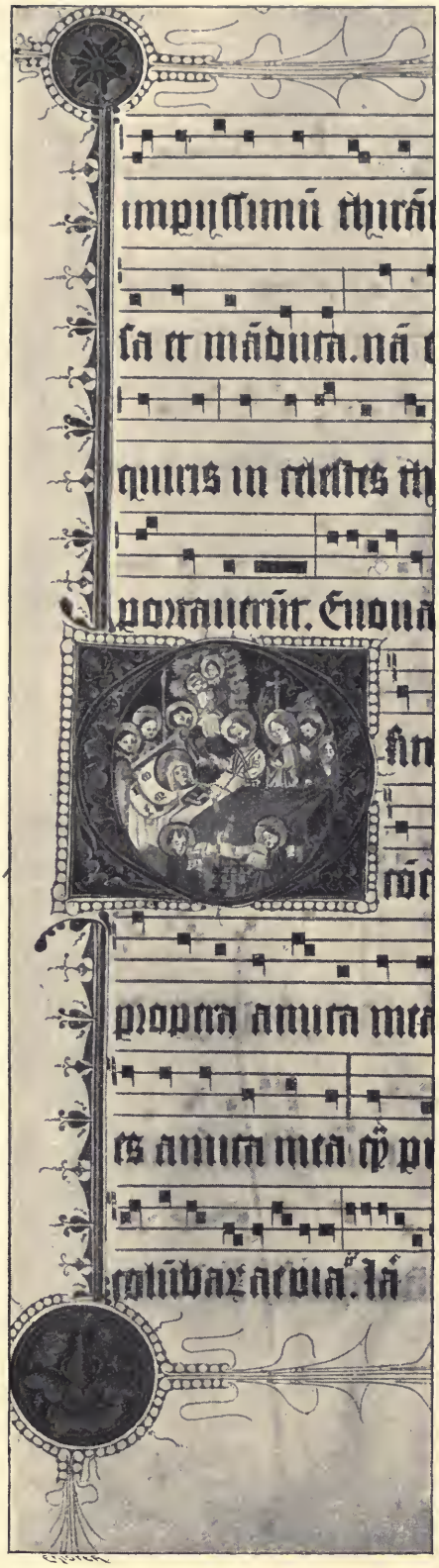


Zu Kat.-Nr. 102—111. (Mm 5.)

Zu Kat.-Nr. 116—125. (Mm 370.)



Zu Kat.-Nr. 126—142. (Mm 385.)



(Zu Kat.-Nr. 175. (Mm 80.)

Zu Kat.-Nr. 234. (Mm 278.)

Zu Kat.-Nr. 165. (Mm 330.)

Zu Kat.-Nr. 112. Seite 129. (Hs 2107b.)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 0351